وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
رئاسة جامعة ديالى
كلية التربية – الأصمعي
قسم اللغة العربية

أنماط التصوير المجازي في شعر ابن درّاج القسطلّي
« دراسة وتحليل »

رسالة تقدم بها

عدنان كنعان مهدي

إلى مجلس كلية التربية / جامعة ديالى وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير
في اللغة العربية وآدابها

بإشراف

الأستاذ الدكتور

إياد عبد الودود عثمان الحمداني

شعبان ١٤٣٠ هـ   أب ٢٠٠٩ م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ قُلْ مَن رَّبُّ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ قُلِ ٱللَّهُ ۚ قُلْ أَفَٱتَّخَذْتُم مِّن دُونِهِۦٓ أَوْلِيَآءَ لَا يَمْلِكُونَ
لِأَنفُسِهِمْ نَفْعًا وَلَا ضَرًّا ۚ قُلْ هَلْ يَسْتَوِى ٱلْأَعْمَىٰ وَٱلْبَصِيرُ أَمْ هَلْ تَسْتَوِى ٱلظُّلُمَٰتُ وَٱلنُّورُ ۗ
أَمْ جَعَلُوا۟ لِلَّهِ شُرَكَآءَ خَلَقُوا۟ كَخَلْقِهِۦ فَتَشَٰبَهَ ٱلْخَلْقُ عَلَيْهِمْ ۚ قُلِ ٱللَّهُ خَٰلِقُ كُلِّ شَىْءٍ وَهُوَ ٱلْوَٰحِدُ
ٱلْقَهَّٰرُ ﴿١٦﴾ أَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَسَالَتْ أَوْدِيَةٌۢ بِقَدَرِهَا فَٱحْتَمَلَ ٱلسَّيْلُ زَبَدًا رَّابِيًا ۚ
وَمِمَّا يُوقِدُونَ عَلَيْهِ فِى ٱلنَّارِ ٱبْتِغَآءَ حِلْيَةٍ أَوْ مَتَٰعٍ زَبَدٌ مِّثْلُهُۥ ۚ كَذَٰلِكَ يَضْرِبُ ٱللَّهُ ٱلْحَقَّ
وَٱلْبَٰطِلَ ۚ فَأَمَّا ٱلزَّبَدُ فَيَذْهَبُ جُفَآءً ۖ وَأَمَّا مَا يَنفَعُ ٱلنَّاسَ فَيَمْكُثُ فِى ٱلْأَرْضِ ۚ كَذَٰلِكَ
يَضْرِبُ ٱللَّهُ ٱلْأَمْثَالَ ﴿١٧﴾ ﴾

صدق الله العظيم

سورة الرعد : ١٦- ١٧

الإهداء

إلى .....

أمي وأبي حبَّاً واحتراماً

الذي جعل في روحي الصبر والإصرار .....

عميّ العميد (فهران مهدي الطائي) تقديراً واعتزازاً

الذين كانت قلوبهم برفقتي

(الأصدقاء والأحبّة) شكراً وامتناناً

لكم جميعاً أهدي ثمرة جهدي هذا

الباحث

بسم الله الرحمن الرحيم

إقرار المشرف

أشهد أن إعداد هذه الرسالة الموسومة بـ(**أنماط التصوير المجازي في شعر ابن درّاج القسطلّي " دراسة وتحليل "**) ، المقدمة من قبل الطالب (**عدنان كنعان مهدي**) قد جرى تحت أشرافي في كلية التربية (الأصمعي) / جامعة ديالى ، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها .

التوقيع :

المشرف : الأستاذ الدكتور

إياد عبد الودود عثمان الحمداني

التاريخ : / /٢٠٠٩ م

بناءً على التوصيات المتوافرة ، أرشح هذه الرسالة للمناقشة .

التوقيع :

الدكتور جبار عبد الوهاب سعود

رئيس قسم اللغة العربية

التاريخ : / /٢٠٠٩ م

بسم اللّه الرحمن الرحيم

إقرار الخبير العلمي

أشهد أن هذه الرسالة الموسومة بـ(**أنماط التصوير المجازي في شعر ابن درّاج القسطلّي " دراسة وتحليل "**)، المقدمة من قبل الطالب (**عدنان كنعان مهدي**) في اللغة العربية وآدابها ، قومتها علمياً وأُرشحها للمناقشة .

التوقيع :

الاسم : أ.د أحمد مطلوب

التاريخ : / /٢٠٠٩م

بسم اللّه الرحمن الرحيم

إقرار لجنة المناقشة

نشهد نحن أعضاء لجنة المناقشة أطلعنا على الرسالة الموسومة بـ(**أنماط التصوير المجازي في شعر ابن درّاج القسطلّي " دراسة وتحليل "**) ، وقد ناقشنا الطالب (**عدنان كنعان مهدي**) في محتوياتها ، وفيما له علاقة بها ، ونعتقد أنها جديرة بالقبول لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بتقدير (   ) .

التوقيع :
الاسم : أ.د عبد الرسول سلمان إبراهيم
التاريخ : / /٢٠٠٩م
رئيس اللجنة

التوقيع :
الاسم : أ.د. إياد عبد الودود الحمداني
التاريخ : / /٢٠٠٩م
المشرف

التوقيع :
الاسم : أ.د فاضل عبود خميس
التاريخ : / /٢٠٠٩م
عضو اللجنة

التوقيع :
الاسم : أ.م.د ابراهيم عبد وهيب
التاريخ : / /٢٠٠٩م
عضو اللجنة

صدقت من قبل مجلس كلية التربية – جامعة ديالى

التوقيع :
أ.م.د عدنان محمود عباس
عميد كلية التربية (الأصمعي)
التاريخ : / /٢٠٠٩م

ثَبَت المحتويات

الموضوع	الصّفحة
الآية	
الإقرارات	
الإهداء	
ثبت المحتويات	
المقدّمة	١ - ٤
التمهيد : **باتجاه تأصيل مفهوم** (**نمط التصوير المجازي**)	٥ - ١٧
الفصل الأول : **نمط التشبيه**	١٧ - ٥٣
إضاءة : مدخل تنظيري	١٧ - ٢٣
في إشكالية مجازية التشبيه	٢٤ - ٢٨
دراسة في التركيب :	٢٩ - ٤٨
أولاً : التصرّف في أطراف العملية التشبيهية	٢٩ - ٣٦
ثانياً : تقليص مكونات العملية التشبيهية	٣٧ - ٤٢
ثالثاً : التشبيه المقلوب	٤٣ - ٤٨
شعرية وجه الشبه	٤٩ - ٥٣
الفصل الثاني : **نمطا الاستعارة والمجاز المرسل**	٥٤ - ١١٢
إضاءة : فاعلية المنظور اللغوي للمجاز	٥٤ - ٦٢
أولاً : الاستعارة : مدخل تنظيري	٥٦ - ٥٩
ثانياً : المجاز المرسل : مدخل تنظيري	٦٠ - ٦٢
دراسة في تركيب الاستعارة والمجاز المرسل	٦٣ - ٧٧
(١) الاستعارة	٦٣ - ٧١
(٢) المجاز المرسل	٧٢ - ٧٧

شعرية الاستعارة	٧٨ - ٨٥
الطابع الحسيّ والعقليّ في طرفي العملية الاستعارية	٨٦ - ٩٣
الترشيح والتجريد وأثرهما في التخلل الدلالي	٩٤ - ١٠٦
كنائية المجاز المرسل	١٠٧ - ١١٢
الفصل الثالث : نمط الكناية	**١١٣ - ١٥٤**
إضاءة : إشكالية الاصطلاح وخطأ الترجمات	١١٣ - ١١٦
مدخل تنظيري	١١٣ - ١١٦
الكناية والتعريض	١١٧
أصالة الكناية وإشكالية الترجمة	١١٨ - ١١٩
مجازية الكناية	١٢٠- ١٢١
المعنى الذي تقصدهُ الكناية	١٢٢ - ١٣٠
الطابع السيمني والتوليفي (Cimetic Montage) في صور ابن درّاج	١٣١ - ١٤٢
شعرية الكناية	١٤٣ - ١٤٨
النظرة إلى الوسائط وأثرها التخييلي (رؤية أسلوبية)	١٤٩ - ١٥٤
الخاتمة	**١٥٥ - ١٥٨**
المصادر والمراجع	**١٥٩ - ١٧٥**
ملخص الرسالة باللغة الانكليزية	**A - C**

أولاً :

المجازُ فنٌ أصيل في لغة العرب ، وهو سمةٌ للتعبير الأدبي ، لِمَا فيهِ من دقة التصوير وإخراج المعاني المحسوسة إلى المعاني المجرّدة ، فهو خير وسيلة للاتساع في اللغة والتحرر من الضيق اللفظي ، والانطلاق في مجالات الخيال ؛ لما يُضيفهُ من علاقات لغوية تُوازن بين الألفاظ والمعاني في الشكل والمضمون ، فالمجاز مصدر من مصادر التراث اللغوي ، وعنصر أساسيّ من عناصر الابتكار وإنتاج (الصورة) .

إنَّ المجاز هو قَسِيم الحقيقة التي هي ((الكلام الموضوع موضعهُ))(١) ، أو كما يقول ابن جني (ت٣٩٢هـ) : ((الحقيقة ما أُقرَّ في الاستعمال على أصل وضعه في اللغة والمجاز ما كان ضدَّ ذلكَ))(٢) ، وعبر عنها عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١ أو٤٧٤هـ) بقولِهِ : ((أنْ يُقر اللفظ على أصلِهِ في اللغة))(٣) ، أمّا ابن الأثير (ت٦٣٧هـ) فقد ردَّ على العلماء في تعريفه للحقيقة بقولِهِ : ((الحقيقة ما أُفيد بها ما وُضعَت لهُ في أصل الاصطلاح الذي وقعَ التخاطب بهِ ، فيدخل في ذلك الحقيقة اللغويّة والعرفيّة والشرعيّة))(٤)، وعرّفها الخطيب القزويني(ت٧٣٩هـ) بأنَّها ((الكلمة المستعملة فيما وُضعت لهُ في اصطلاح التخاطب))(٥) .

وكان المجاز موضع إهتمام البلاغيين وعنايتهم ، ووصلنا أنَّ أبا عبيدة (ت٢١٠هـ) هو أول من استعمل هذهِ التسمية عندما سَمى أحد كتبهِ (مجاز القرآن) ، عالج فيهِ كيفية التوصل إلى فهم الآيات القرآنية ، ولكنهُ لم يُعنَ بالمجاز الذي هو قسيم الحقيقة ، وإنما عُنيَ بمجاز ما يُعبر بهِ عن الآية (٦) .

---

(١) الصاحبي في فقه اللغة : ٣٢١ .

(٢) الخصائص : ٢/٤٤٤ .

(٣) دلائل الإعجاز : ٣٦٦ .

(٤) المثل السائر : ٤/٨٠ .

(٥) الإيضاح : ٢٥٠ .

(٦) يُنظر : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها : ٣/١٩٤ .

أمّا الجاحظ (ت٢٥٥هـ) فقد وضعَ يدهُ على أسلوب المجاز بقوله : ((وهذا الباب هو مفخرة العرب في لغتهم وبهِ وبأشباهه اتسعت))[١] .

ويرى ابن جني إنَّ المجاز إذا كثر لحق بالحقيقة [٢] ، ويذكر ابن فارس (ت٣٩٥هـ) إنَّ المجاز هو الكلام الذي فيهِ تشبيه واستعارة [٣] ، وتعرض ابن رشيق القيرواني (ت٤٥٦ أو ٤٦٣هـ) إلى المجاز ورأى أنَّهُ في ((كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة))[٤] ، أو هو ((أن يُسمى الشيء باسم ما قاربهُ أو كان منهُ بسبب))[٥] .))[٥] .

فابن رشيق القيرواني يُحاول الكشف عن النماذج الكامنة تحت المجاز على وفق منهجية علمية ؛ لذلك يقول : ((فصار التشبيه والاستعارة وغيرهما من محاسن الكلام داخلة تحت المجاز))[٦] .

وأخذَ مصطلح المجاز يصل مرحلة النمو والنضج على يد عبد القاهر الجرجاني ، إذ يقول : ((أمّا المجاز ، فكل كلمة أُريدَ بها غير ما وقعت لهُ وضعِ واضعها لملاحظةٍ بين الثاني والأول فهي مجاز))[٧] ، أو ((كُلَّ لفظٍ نُقِلَ عن موضوعهِ فهو مجاز))[٨] ، أو أنَّ ((المجاز أنْ يُزال عن موضعهِ ويُستعمل في غير غير ما وضِعَ لهُ))[٩] .

---

(١) الحيوان : ٥/٤٢٦ .
(٢) يُنظر : الخصائص : ٢/ ٤٥٠ .
(٣) يُنظر : الصاحبي : ٣٢٢ .
(٤) العمدة : ١/٢٣٦ .
(٥) المصدر نفسه : ١/ ١٣٧ .
(٦) المصدر نفسه : ١/ ٢٣٦ – ٢٣٧ .
(٧) أسرار البلاغة : ٣٥١ .
(٨) دلائل الإعجاز : ٦٦ .
(٩) المصدر نفسه : ٣٦٦ .

ويبدو أنَّ هذا المصطلح قد استقرَّ على يد عبد القاهر الجرجاني ، وأنَّ الوعيَ المجازي الذي أدركهُ وميّزَ خصائصه من أبلغ ما توصل إليهِ ، فما كتبهُ من أفضل ما أنتجهُ النقد الموضوعي في صياغة المنهج المتطور لدقائق الاصطلاح المجازي .

وكان للزمخشريّ (ت٥٣٨هـ) الفضل في تطوير نظرية المجاز في كتابه (أساس البلاغة) ، فنجدهُ يُورد الكلمة الواحدة في استعمالها الحقيقي مرّة ، والمجازي مرّة أُخرى ، ويعطي معنى كل منهما ، والذي يبدو لنا من عملهِ إنَّهُ يميل إلى معظم مفردات العربية وإنَّ الباقي هو الحقيقة ، فهو يحقق جهداً تُراثياً ويقوم بفهرسة إحصائية لمجاز اللغة ، وعند ذكر خصائص كتابه الفنية يقول : ((ومنها تأسيس قوانين فصل الخطاب والكلام الفصيح ، بإفراد المجاز عن الحقيقة ، والكناية عن التصريح))[١] .

أما فخر الدين الرازي (ت٦٠٦هـ) فيرى في العدول السر المجازي ، فهو يقول ((إذا عدلَ عمّا يُوجبه أصل اللغة وُصفَ بأنَّهُ مجازٌ على معنى أنَّهم جازوا بهِ موضعه الأصلي أو جازَ هو مكانه الذي وُضِعَ فيهِ أولاً)) [٢] .

يرى السكاكي (ت٦٢٦هـ) أنَّ الدلالة المجازية طارئة على الكلمة ، فلا يمكن الوقوف عليها من دون قرينة ، فالمجاز عنده ((الكلمة المستعملة في غير ما تدل عليهِ بنفسها دلالة ظاهرة استعمالاً في الغير بالنسبة إلى نوع حقيقتها مع قرينة مانعة عن إرادة ما تدل عليهِ بنفسها في ذلك النوع))[٣] ، أو ((هو الكلمة

(١) أساس البلاغة : ٨ .
(٢) نهاية الإيجاز : ٤٦ .
(٣) مفتاح العلوم : ١٧٠ .

المُستعملة في معنى معناها بالتحقيق استعمالاً في ذلكَ بالنسبة إلى نوع حقيقتها مع قرينة مانعة عن إرادة معناها في ذلك النوع))[١] .

أما ابن الأثير فيرى أنَّ المجاز تَوسعٌ في الكلامِ وتشبيه[٢] ، أو كما يُعبر عنه في حديث ردَّهُ على العلماء بقولهِ : إنَّ ((المجاز هو المُستعمل في غير موضوعه الأصلي لمشابهةٍ بينهما))[٣] ، يقصد اللفظ في استعماله (الجديد) ، واللفظ في معناه الوضعي .

وبهذا يمكن القول إنَّ المجاز يتم وصفهُ بمستويين : الأول تركيبي يرتبط بالشكل ، والآخر دلالي يرتبط بالمضمون .

وأفاد الخطيب القزويني من آراء عبد القاهر الجرجاني في مجمل بحثهِ عن المجاز فرأى أنَّ المجاز هو ((الكلمة المستعملة في غير ما وُضِعت لهُ في اصطلاح بهِ التخاطب على وجه يصحّ مع قرينة عدم إرادتهِ))[٤] .

أما المجاز عند علماء البديع ، فهو عبارة عن تجوز الحقيقة بحيث يأتي المتطلع إلى اسم موضوع لمعنى فيخصهُ ، أمّا أن يجعلهُ مفرداً بعد أن كان مركباً أو غير ذلك من وجوه الاختصاص[٥] .

---

(١) المكان نفسه .

(٢) يُنظر : المثل السائر : ٢/ ٥٧ .

(٣) المثل السائر : ٤/ ٨٥ .

(٤) الإيضاح : ٢٥٢ .

(٥) يُنظر : خزانة الأدب وغاية الأرب : ٤٣٦ .

ثانياً :

أصبح من الواضح أنَّ المجاز جزء عضوي للكنز الفني لوسائل الإبداع وأدواته ، وهو سمة مميزة تسهم في الكشف عن المعيار الجمالي للصورة الفنية[١] ، وإنَّ مبحث الحقيقة والمجاز في النقد العربي يُعدُّ ميداناً خصباً لدراسة الصورة[٢] ، وكان لعلمائنا الأوائل إشارات واضحة لموضوع الصورة والخيال الذي يعدُّ المجاز من أهم عناصرهِ ، فهو ذو قدرة على إعادة تكوين الأشياء في صورة فنية غير مألوفة لدى المتلقي .

لقد جاءت لفظة (صورة) في الموروث القديم بدلالة الشكل مرّة ، والصياغة مرّة ثانية ، والمعنى الحسيّ مرّة ثالثة ، وكان النقد القديم واعياً لِما تُحققه الصورة من قيمّة تخييلية ، فهي عماد الشعر وقوامه ، إنَّ مصطلح (تشبيه) أو (استعارة) أو (كناية) أو (مجاز) يكفي للتدليل على أنَّ الشاعر مصوّر[٣].

ويعدّ الجاحظ من أوائل العلماء الذين أشاروا إلى الصورة من خلال نظرتهِ التقويمية للشعر، فقال : ((إنَّما الشأن في إقامة الوزن ، وتخيّر اللفظ ، وسهولة المخرج ، وكثرة الماء ، وفي صحة الطبع ، وجودة السبك ، فإنَّما الشعر صناعة ، وضربٌ من النسيج ، وجنسٌ من التصوير))[٤] ، ففي هذا النصّ حديثٌ عن أهمية التصوير ، وأثر التجسيم في إغناء التصويرية .

وعندما يكون الشعر جنساً من التصوير فهذا يعني أنّ لهُ القدرة ((على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي ، وهي فكرة تعدّ المدخل الأول أو

---

(١) يُنظر : جماليات الصورة الفنية : ٢٢ .

(٢) يُنظر : التصوير المجازي : ١٥ .

(٣) يُنظر : مفهوم (الصورة) في الموروث العربي القديم (بحث) ، د. ناصر حلاوي ، مجلة الأقلام ، ع٧ – تموز – ١٩٩٠م : ٣٢ .

(٤) الحيوان : ١٣٢/٣ .

المقدّمة الأُولى للعلاقة بين التصوير والتقديم الحسي للمعنى))[١] ، وصياغة الألفاظ صياغة جيّدة لتشكيل المعنى ؛ ليكون ذا قدرة تصويرية .

كما حدّد قدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـ) مكانة الصورة بين اللّفظ والمعنى ، فرأى أنَّ المعاني كلّها معروضة للشاعر ولهُ أن يتحدث فيها ، إذ إنَّ المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية ، والشعر فيها كالصورة ، كما يوجد في كلِّ صناعة من أنَّهُ لابُدَّ فيها من شيءٍ يُقبل تأثير الصورة منها[٢] .

وجاءت كلمة (صورة) صريحة عند أبي الحسن الرُّمانيّ (ت٣٨٦هـ) لتَعبّر عن الإرتباط الصميم مع البلاغة بقولهٍ : ((إنَّما البلاغة إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللّفظ))[٣] .

وقد أشار أبو هلال العسكري (ت٣٩٥هـ) إلى الصورة في موضوع الإبانة عن حدِّ البلاغةِ بقولهِ : ((والبلاغة كلّ ما تبلغ بهِ المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسهِ كتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ، ومعرض حسن ، وإنَّما جعلنا المعرض ، وقبول الصورة شرطاً في البلاغة ؛ لأنَّ الكلام إذا كانت عباراته رثة ومَعْرَضُهُ خلقاً لم يسمَّ بليغاً ، إنْ كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى))[٤] .

ففي هذا النصّ إشارة من أبي هلال العسكريّ إلى أهمية الصورة في العمل الإبداعي ، وأثرها في المتلقي .

أمّا عبد القاهر الجرجانيّ فإنَّ منهجه في دراسة الصورة يعدُّ منهجاً متميزاً عمّن سبقه من العلماء ، فقد أفاد من جهودهم ، وهو يربط الصورة بدوافع نفسية ،

---

(١) الصورة الفنية (عصفور) : ٣١٦ .

(٢) يُنظر : نقد الشعر : ٦٥ .

(٣) النكت في إعجاز القرآن : ٦٩ .

(٤) كتاب الصناعتين : ١٦ .

فضلاً عن الخصائص الذوقية والحسية إذ تجتمع هذهِ الخصائص لتعطي الصورة شكلاً ورونقاً وعمقاً وتأثيراً ، يقول : ((واعلم أنَّ قولنا (الصورة) انما هو تمثيلٌ وقياس لما نعلمهُ بعقولنا على الذي نراهُ بأبصارنا))[1] ، إذ بلغَ ذروة إبداعه الفني والنقدي في دراسته عندما نظرَ إلى الصورة نظرة متكاملة لا تقوم على اللفظ وحده أو المعنى وحده ، بل تعامل معهما بوصفهما عنصرين متكاملين .

وترى د. نهلة بنيان[2] ، أنَّ الصورة جاءت عند عبد القاهر الجرجاني بدلالتين :-

الأُولى : جاءت بمعنى الشكل أو الهيأة أو صورة (Form) وركّز عليها في أسرار البلاغة أكثر مما يفعل في دلائل الإعجاز .

الثانية : تكون فيها الصورة بمعنى (Image) والتي تعني التخيّل أو تصوير حيّ مقارناً الصور الشعرية بصور الرسام .

فدراستُهُ للصورة متميّزة ومُغايرة لِما قبله ، مما يجعلنا نقول إنَّهُ من النقاد الأوائل الذين حاولوا ترسيخ القول فيها مفهوماً واصطلاحاً .

فتراثنا العربي قد عَرَّفَ الصورة مصطلحاً ومفهوماً ، وإنْ اختلفت تسمياتها لدى النقاد والبلاغيين على وفق ما أسلفنا .

ولا نُنكر أنَّ للخيال – الذي يَعدُّ المجاز من أهم عناصره – دوراً كبيراً في إنتاج الصور ، إذ يُشير سي– دي لويس إلى أنَّ الخيال هو المملكة التي تخلق وتثبتّ الصور الشعرية[3] ، ويرى جاكوب – كرج أنَّ عدّة الشعر الأُولى هو الخيال[4] .

---

(١) دلائل الاعجاز : ٥٠٨ .

(٢) يُنظر : الصورة التخييلية في التراث البلاغي والنقدي (أُطروحة دكتوراه) : ١٥ – ١٦ .

(٣) يُنظر : الصورة الشعرية سي – دي لويس : ٧٣ .

(٤) يُنظر : مقدمة في الشعر : ١٥ .

فالخيال قوّة سحرية تركيبية تظهر في التوفيق بين الخصائص المتنافرة أو المتناقضة وإظهار الجدّة فيما هو مألوف[١] ، وقال الدكتور صلاح فضل إنَّ الصورة تُثير الخيال وتدفعهُ إلى تصورات عينية[٢] .

وهناك معانٍ ما تزال مستعملة في الأوساط النقدية الإنجليزية لخّصها ريتشاردز في معانٍ عدّة تدل بوضوح على ارتباط الصورة بالخيال ، وهي :-

(١) توليد صور واضحة ، وهي عادة صور مرئية .
(٢) استخدام الألفاظ المجازية ، فيوصف من يأتي بالاستعارات والتشبيهات الغريبة أو النادرة بأنَّهُ خيالي .
(٣) الإختراع أو الجمع بين عناصر لا توجد بينها رابطة في العادة .
(٤) الجمع الذي يُلائم الأشياء التي يَظنّ الناس أنَّها غير مترابطة مثل الخيال العلمي .
(٥) تصور الحالات الذهنية للغير عن طريق المُشاركة الوجدانية ، وهذا النوع من الخيال يخص قدرة الشاعر على جعل شخصياته تسلك سلوكاً طبعياً .
(٦) المعنى الذي منحهُ (كوليردج) للخيال حتّى يصبح قوّة سحرية توفق بين المتضادات ، وتعمل على ترك أثر موحد بواسطة فكرة سائدة أو انفعال مهيمن[٣] .

ولا ننكر أنَّ هناك ارتباطاً بين الصورة والخيال ، بل إنَّ الخيال من أهم العناصر المكونة للعمل الإبداعي ، فهو وسيلة التعبير الانفعالي ، وهو طريق الوصول إلى الأفكار التي يعبّر عنها الفكر[٤] ، وتعدّ الصورة ميداناً رحباً لإطلاق الخيال وتحويله إلى واقع الذهن ، بمعنى رسوخ العوالم الافتراضية في الذهن بأجوائها وعلاقاتها[٥] .

---

(١) يُنظر : فن الشعر : ١٥٠ .

(٢) يُنظر : نظرية البنائية : ٣٥٧ .

(٣) يُنظر : مبادئ النقد الأدبي : ٣٠٥ – ٣١٣ .

(٤) يُنظر : مقدمة في الشعر : ٤٨ .

(٥) ينظر : الخطاب السينمائي من الكلمة إلى الصورة : ٥٥ .

وفي ضوء ما قدّمناه ، أصبح بين أيدينا مصطلح (الصورة المجازية) ، ونحن بصدد تأصيل هذا المصطلح ، فعبد القاهر الجرجاني يرى أنَّ التعبير عن المعاني بأسلوب التصوير المجازي يمثل استجابة جمالية ، فهو سبيل الكلام أو المعنى كالذهب الذي يُصاغ منهُ الخاتم[١]، فالعلاقات المجازية هي التي تحكم الصور ، وهي سمة من سمات فن الشعر[٢] ، والصورة الشعرية ليست حُلى زائفة بل جوهر فن الشعر[٣] ؛ لذلك يمكن القول : إنَّ الصورة المجازية هي جوهر فن الشعر .

إنَّ المجاز أسلوب مهم لدى الشاعر ووسيلة تجعل خياله أكثر إبداعاً[٤] ، والصورة تحتاج إلى مجهود خيالي كبير حتى تصبح بصرية[٥] ، بحيث تكون للصورة للصورة منطقها الداخلي بما يتيح تآزر الصور معاً ، ودخولها في علاقات بنائية باتجاه صنع بناء فني متكامل وليس مجرد إطار شكليّ[٦] .

ومن هنا يمكننا الاقتراب من مركزية العنصر الجمالي في صياغة الأعمال الإبداعية الناضجة أو المؤثرة في حقل التلقي الفني في إلغاء مديات الكلمة لمصلحة الصورة[٧] ، وإنَّ أكثر المذاهب النقدية تعطي للصورة الشعرية دوراً أساسياً في عملية الخلق الشعري[٨] ، يقول الدكتور المرحوم جليل رشيد فالح : ((إنَّ كلَّ

---

(١) ينظر : دلائل الإعجاز : ٢٥٤ .

(٢) ينظر : دير الملاك : ٢٤١ .

(٣) ينظر : نظرية البنائية : ٣٥٦ .

(٤) ينظر : دير الملاك : ٢٤٦ .

(٥) ينظر : نظرية البنائية : ٤٦٧ .

(٦) ينظر : الخطاب السينمائي من الكلمة إلى الصورة : ١٥ .

(٧) ينظر : عالمنا في صورة / قراءات سينمائية : ١٦٢ .

(٨) ينظر : في الشعرية (أبو ديب) : ١٢٩ .

صورةٍ لا تنهض إلا على أساس من التعبير المجازي ، أي إنَّهُ ليس ثمةَ صور تتشكّل من خلال المدلولات الحقيقية أي الوضعية للمفردات))(١) .

فإذا كانت الصورة قائمة على أساس العبارات المجازية فهذا لا يعني أنَّ العبارات الحقيقية لا تصلح للتصوير، فإنَّنا نجد الكثير من الأساليب الحقيقية تحوي على الصور المؤثرة(٢) ، من ذلك قوله تعالى: ﴿ وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ وَنُقَلِّبُهُمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَذَاتَ الشِّمَالِ وَكَلْبُهُم بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ لَوِ اطَّلَعْتَ عَلَيْهِمْ لَوَلَّيْتَ مِنْهُمْ فِرَارًا وَلَمُلِئْتَ مِنْهُمْ رُعْبًا ﴿١٨﴾ ﴾ [سورة الكهف : ١٨] .

فالألفاظ الحقيقية في الآية الكريمة نقلت لنا صورة جميلة مؤثرة وموحية ، وعملت على بناء لقطة تصويرية محملة بجماليات ورؤى ومحصلات فكرية، وقدرة انتقائية متفوقة .

ومن الملاحظ أنَّ للحقيقة تأثيراً وقوة توصيل بين المبدع والمتلقي ، ولا تقل الحقيقة في حياتها اللغوية عن المجاز إذا تطلبها الموقف واستدعاها الحال ، ووافقها المقصد والغاية (٣) .

وبذلك يكون النمط المجازي الذي يقصدهُ البحث مرتبطاً بالتصوير ، وبعبارة أُخرى : إنَّ نمط التصوير المجازي هو التوجه الفني المستند إلى أحد أنماط المجاز بالمفهوم العربي (الاستعارة ، المجاز المرسل ، الكناية على خلاف فيها) ويقع ضمنه التشبيه الذي يترك أثراً مجازياً ، ويرتبط ذلك عندنا بطبيعة وجه الشبه ، وإنَّ هناك من التشبيهات ما يكونُ وجهُ الشبهِ فيهِ صورة بعيدة ذات طابعٍ مجازي .

---

(١) الصورة المجازية في شعر المتنبي (أُطروحة دكتوراه) : ٣٩ .

(٢) ينظر : الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي : ٩ .

(٣) يُنظر : البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية ونظرية السياق : ٦٦ .

ولا يعدُّ البحث (المجاز العقلي) ضمن أنماط التصوير ؛ لأنَّهُ لا يقوم على المغايرة اللغوية المُستندة إلى التفاعل بين لفظتين ، بل إنَّ المجاز العقلي يقوم على الإسناد فهو (الإسنادي ، والحُكمي ، والكلامي ، وغيرها) ، اكتشفهُ عبد القاهر الجرجاني وحدَّهُ : ((كلُّ كلمة أخرجت الحكم المُفاد بها عن موضعهِ من العقل ؛ لضربٍ من التأويل))(١) ، وهو ضربٌ من الاتساع والتجوز ، والكلمة متروكة على ظاهرها ومعناها مقصود في نفسهِ ، والتجوز يكون في حكم يجري عليها(٢) ، كقولهِ تعالى ﴿ وَأَخْرَجَتِ ٱلْأَرْضُ أَثْقَالَهَا ۝٢ ﴾ [الزلزلة : ٢] .

فالأرض لا تخرج الكامن من بطنها من الأثقال ، ولكن إذا حدثت فيها الحركة بقدرة الله ، ظهر ما كُنِزَ فيها وأودعَ جوفها ، وقوله تعالى :﴿ وَجَعَلْنَا ٱلْأَنْهَٰرَ تَجْرِى مِن تَحْتِهِمْ ﴾ [الأنعام : ٦] .

إنَّ إسناد الجري إلى الأنهار إسناد مجازي ؛ لأنَّ الأنهار لا تجري إنما يجري الماء الذي فيها ، فإسناد الجري إلى الأنهار إسناد عقلي والعلاقة مكانية .

أمّا الخطيب القزويني فإنَّهُ يرى في المجاز العقلي ((إسناد الفعل أو معناه إلى مُلابس لهُ غير ما هو لهُ بتأويل))(٣) ، فهو إسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير ما هو لهُ في الظاهر من حال المُتكلم لملابسة مع قرينة صارفة عن أن يكون الإسناد إلى ما هو لهُ ، وما في معنى الفعل هو المصدر ، واسم الفاعل ، واسم المفعول ، والصفة المشبهة ، ومعنى كونهُ غير ما هو لهُ أنَّهُ ليس من حقه أن يُسند إليهِ ؛ لأنَّهُ ليس يُوصف لهُ ، ومعنى المُلابسة العلاقة (٤) ، وهذا لا يُحقق التصويرية التي نبحث فيها إلا إذا أجرينا هذا النوع من المجاز على أنَّهُ استعارة

---

(١) أسرار البلاغة : ٣٨٥ .

(٢) يُنظر : علوم البلاغة (المراغي) : ٢٩١ .

(٣) الإيضاح : ٢٨ .

(٤) يُنظر : علوم البلاغة (المراغي) : ٢٩١ .

بالكناية ، كالذي فعلهُ السكاكي الذي يعدُّ المجاز كلَّهُ لغويَّاً [١] ، بشرط أنْ لا يكون الإجراء مُتكلفاً .

والظاهر من التنظير السابق أنَّ نمط التصوير المجازي هو الأثر الذي ينقلهُ الخيال ويتشكل بتكوين الصورة المجازية ، فالخيال يشكل نمط (التشبيه ، والاستعارة ، والكناية) ، وفي أحيان تتداخل هذهِ الأنماط لتكون صورة مجازية متواشجة .

(١) يُنظر : مفتاح العلوم : ١٨٩ .

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمدُ للهِ ربِّ العالمين والصلاة والسلام على رسولهِ محمّد وعلى آلهِ وأصحابهِ ، وبعد :-

يدور هذا البحث في أفق الدراسة التحليلية لأنماط التصوير المجازي في شعر ابن درّاج القسطلّي الأندلسيّ (ت٤٢١هـ) ، ويُعدُّ الديوان محطّة الانطلاق الأُولى في دراسة الأنماط ومتابعة أثرها في التصوير ، إذ إنَّ لكلِّ نمطٍ من هذهِ الأنماط خصوصيتهُ في التصوير ، وقد حصل أن عرضَ عليَّ أُستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور إياد عبد الودود الحمداني أن أدرس أنماط التصوير على أنّها مولِّدات للشعرية والبحث فيها يدخلني في عوالم إنتاج الصورة .

وقد كان لهذا التوجيه أبلغ الأثر في وضع الخطوط الأولى لهذهِ الرسالة ، فلم يدرس البحث الصورة على وفق الرؤية التقليدية بل ركَّزَ على مولِّداتها ، أي أنّهُ يدرس الأنماط ويُبين أثرها في التصوير ، وقد دعا ذلك إلى الإفادة من إجراءات التحليل الأسلوبي في الكثير من المواطن .

فالبحث ينطلق من داخل الشعر ، ويحاول تحليل الأنماط التصويرية للكشف عن مستواها الدلاليّ ، ولا أقول إنّني قد توصّلت إلى وظائف التصوير أو النمط التصويري من خلال قراءة أُحادية الجانب ؛ لأنَّ النمط التصويري يتقبّل تفسيرات وتأويلات كثيرة تتجدد مع إعادة القراءة ، وإنَّ كلَّ رؤيةٍ نقدية تنظر إلى النمط التصويري من خلال زاوية فنية معينة ؛ ووجدت أنَّ دراسة (الصورة الفنية في شعر ابن درّاج القسطلّي الأندلسي) للدكتور أشرف علي قد غيّبت دراسة الأنماط التصويرية على الرَّغم من جديتها ، واكتفت بإظهار الإبداع الفني عند الشاعر بسبب طبيعة المنهج الذي اتُبعَ فيها ، من ذلك ذكره لمصادر الصورة ومستوياتها الفنية ، والمستوى الصوتيّ ، والجناس وتفريعاته ، والمطابقة والمقابلة ، وحسن التقسيم ، والترصيع ، وردّ العجز على الصدر ، والمستوى المعنوي الدلاليّ ، إلى غير ذلك ،

وتوصلّت دراسة الدكتور أشرف علي إلى أنَّ ابن درّاج القسطلّي صاحب صنعة وليس مطبوعاً على وفق منهجٍ متقنٍ ، لا يلتقي مع توجُّهاتي القائمة على منهج التحليل البلاغي المستند إلى رصد الأنماط المجازية الفاعلة في التصوير الشعري .

تضمّنت رسالتي ثلاثة فصول سبقها تمهيد أصلَّ لمفهوم نمط التصوير المجازي ، تبعتها خاتمة كشفت عن أهم النتائج والملاحظات العلمية .

تناول الفصل الأول الموسوم بـ(نمط التشبيه) مصطلح التشبيه عند عدد من النقاد والبلاغيين وصولاً إلى معناه الاصطلاحي ، وتضمّن دراسة وتحليل لنمط التشبيه في شعر ابن درّاج ، على أنَّهُ الأساس في تحديد مسار البحث فضلاً عن الدراسة المكثفة في مكونات العملية التشبيهية ، والتصرف في أطرافها ، ومدى تأثير ذلك في العملية التشبيهية ، وما أحدثهُ من أثرٍ في توليد الأخيلة .

ورصد البحث أثر وجه الشبه في توليد الشعرية ، مع رصد الأنماط التصويرية الأكثر تأثيراً في ذهن متلقّيها .

أمّا الفصل الثاني فقد تناول نمطي الاستعارة والمجاز المرسل ، وتمَّ بحثهما في فصلٍ واحد استناداً إلى أنَّ المجاز اللّغويّ قائم على علاقة المشابهة (استعارة) ، وقائم على علاقات أُخرى غير المشابهة (مجاز مرسل) ، وقد عرضَ هذا الفصل أهم الدراسات النقدية والبلاغية التي درست هذين المصطلحين وصولاً إلى معناهما الاصطلاحي ، فضلاً عن الدّراسة في تركيب هذين النمطين .

وقد حاول البحث إخراج المجاز المرسل من الإجراء التقليدي باتجاه قراءة فاعلة ترافقها النظرة الأسلوبية المستندة إلى السياق ، ولا يعني ذلك إهمال نوع العلاقة المُتحققّة فيهِ .

وتضمّنَ الفصل أثر الاستعارة في توليد الشعرية والإبداع الشعري على أنَّها ميدانٌ رحبٌ لإظهار الخيال ، وكانت أمثلة الاستعارة الترشيحية والاستعارة التجريدية قد شغلت حيزاً ملائماً من الدراسة ، إذ إنَّ هذا التقسيم يستند إلى ملائمات المستعار منهُ أو العدول عن تلك الملاءمة تجاه المستعار لهُ ، وعرض البحث في هذا الفصل الطابع الحسّي والعقلي في طرفي العملية الاستعارية وبيّن أثرهما الجمالي في

التخييل والتصوير ، كما بُحِثَ في المجاز المرسل ذي الطابع الكنائي وبيان فاعليتهِ في دعم التصوير .

وجاء الفصل الثالث الموسوم بـ(نمط الكناية) ليعرض أهم الدِّراسات البلاغيّة والنقديّة لمصطلح الكناية ، وبيان أصالتها وإشكالية الترجمة ، فضلاً عن الدّراسة لنمط الكناية في شعر ابن درّاج وصولاً إلى المعنى الذي تقصده ، وأثره في التصوير ، كما بُحِثَ في الطابع السينمي والتوليفي (CIMETIC MONTAGE) في صور ابن درّاج وأثره في تداعي المعاني من خلال تفحّص الأنماط التصويرية المتواشجة .

وتناول هذا الفصل أيضاً أثر الكناية في توليد الشعرية (POETICS) ، في حين نجد أنَّ للوسائط دوراً في إثارة الخيال ، فهي التي تبعث على التأمل والإيحاء الذي من شأنهِ تكوين الأخيلة في ذهن المتلقي .

وكان من الصعوبة اختيار مقاربة مثالية نحو أنماط التصوير المجازي وتحليل مستوياتها ودلالاتها ، وكان لحجم الديوان الذي تجاوز السبعمائة صفحة ، وكثرة أمثلة الأنماط التصويرية في شعر ابن درّاج مُدعاة لتأمل يطول أحياناً لرصد ظاهرة التواشج بين الأنماط التصويرية وأثرها الشعريّ .

ويعدُّ ديوان ابن درّاج القسطلّي من أكبر الدواوين الشعرية في الأدب الأندلسي ، وقد ظُنَّ وقتذاك أنَّهُ مفقودٌ ، لكن الدكتور محمود علي مكي (محقّق الديوان) قد عثرَ على نسخة وحيدة منهُ عند أديب مغربي ، وقد سمح لهُ بالاطلاع عليها وتصويرها ، ونُشرت في دمشق سنة ١٩٦١م ، إذ بلغَ عدد أبيات الديوان (٥٩٣٥) بيتٍ مُوزّعٍ في (١٦٣) قصيدة ومقطوعة ، فضلاً عن مُلحقٍ يتكون من (٢٠) صفحة يتضمن أشعاراً أُخرى لابن درّاج كانت مَبثُوثة في مصادر الأدب المختلفة ، ولم تردْ في هذهِ المخطوطة المُعتمدة .

وقد اعتمدنا في هذا البحث على الطبعة الثانية من تحقيق وتعليق الدكتور محمود علي مكي أُستاذ الأدب الأندلسي والمغربي بجامعة القاهرة ، وهو عضو في مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، وقد تضمَّنت هذهِ الطبعة مزيداً من التصحيح والتدقيق

في ضبط الشعر ، وتحديث الكثير من الحواشي والتعليقات التي وردت في الطبعة الأولى ، وتضمّنت كذلك بعض النصوص التي خلت منها الطبعة الأولى ، حيث بلغتْ (٦١٤٦) بيتاً ، مُوزعاً في (١٦٣) قصيدة ومقطوعة ، فضلاً عن مُلحق يتكوّن من (٢٦) صفحة يتضمّن أشعاراً أُخرى لابن درّاج كانت مبثُوثة في مصادر الأدب المختلفة ، وبذلك يعدُّ ابن درّاج من أغزر الشعراء الأندلسيين شعراً بل من أكثر شعراء العربية إنتاجاً .

وقد استعان البحث بأهم كتب التراث النقديّ والبلاغيّ العربيّ ، فضلاً عن الإفادة من الآراء المعاصرة في مظّان بعض التطبيقات ، وكان للأُستاذ الفاضل المُشرف الأُستاذ الدكتور إياد عبد الودود الحمداني الباع الطويلة في إتمام البحث ، فلآرائهِ وملاحظاته الأثر الكبير في تقويم البحث وتقديمه في هذهِ الصورة ، فهو دليلٌ ومنهلٌ ثَرٌّ للكثير من أفكار هذا البحث ، فلهُ كبير امتناني واعتزازي بهِ أستاذاً مشرفاً وإنساناً ، إذ تعجز كلمات الشكر عن الوفاء لهُ .

إنَّ هذهِ الدّراسة في حقيقتها تبحث في مُولّدات الشعرية وأثرها في التصوير ، وهي خطوة أُولى أتمنى أن تتبعها خطوات أوثق ، وهي تجربة في أرض قاسية احتملتها قدماي الطريتان .

أسأل الله التوفيق والسداد ، وآخر دعوانا أنْ الحمدُ للهِ ربّ العالمين .

الفصل الأول
نمط التشبيه

الفصل الثاني
نمطا الاستعارة والمجاز المرسل

الفصل الثالث

نمط الكناية

إضاءة : (**مدخل تنظيري**)

يعدُّ التشبيه عنصراً مهماً من عناصر علم البيان ، فقد نال الإهتمام الأوفر في الرؤية النقدية والبلاغية عند العرب ، ويرى البلاغيون أنَّ قيمة الإبداع الفني في النصّ الأدبي تكمن في حسن التشبيه وجودته والعلاقة بين المشبه والمشبه بهِ ، وتصوير الأشياء المعنوية بإطار حسيّ ، فالتشبيه يُقرِّبُ بين الأشياء الغامضة من خلال ربطها بأشياء محسوسة .

وتتفاوت التشبيهات في قيمتها البلاغية وفقاً للخيال الذي يقف وراءها ، وقدرة الشاعر وبراعته في التصوير الفني ، فيظهر من أساليب التشبيه ما يكسب النصوص الأدبية جمالاً .

فالتشبيه موضوع الصناعة الشعرية وبهِ تتفجّر اللغة ، وتجمع المتضادات ، وتخرق الإجماع وتتجاوز كلّ ما هو عادي ومألوف وتحقق الاتصال بين ما يُدرك وما لا يُدرك ، وعندهُ يظهر التعجب والغرابة(١) ، ويزيد المعنى وضوحاً ويكسبهُ تأكيداً لذلك لم يَستغنِ عنه فهو من أشرف كلام العرب وفيهِ تكون البراعة ، وكلّما كان المعنى أسبق كان بالحذف أليق ، ويترك أثراً عظيماً في التعبير عن المعنى ونقل الأفكار وإمتاع النفوس بالصور والأخيلة وتقريب الكلام إلى الأذهان والسمو بهِ إلى الخيال ، وكلّما تدرج المبدع في هذا الارتفاع كان تصويره ذا أثرٍ أوضح .

إنَّ التشبيه إبداعٌ خالص ، كلّما كان طرفا التشبيه متباعدين كان التشبيه أكثر بلاغة وكان ذا قوّة ، إذ ((ليس كلّ الشعر يُختار ويُحفظ على جودة اللفظ والمعنى ولكنَّهُ قد يُختار ويحفظ على أسباب منها الإصابة في التشبيه))(٢) .

ومرَّ مفهوم التشبيه على يد البلاغيين والنقاد العرب بمراحل متعددة حتّى اتضحت معالمه ، وأخذَ ينمو باتجاه معناه الاصطلاحي وفقاً لمّا يأتي :

---

(١) يُنظر : كتاب المنزلات (منزلة الحداثة) : ١/١٠٥ .

(٢) الشعر والشعراء : ٨٤ .

١- اتخذ ابن طباطبا العلويّ (ت٣٢٢هـ) من التشابه التام مقياساً نقدياً في المفاضلة بين الصورة من حيث الجودة والحسن ، وأفضل التشبيه عنده ((ما إذا عُكس لم ينتقض))[١] ، وقسمَ التشبيه إلى ضروب مختلفة من حيث الصورة والهيأة والمعنى والحركة والسرعة والصوت ، فإذا امتزجت هذهِ المعاني و((اتفق في الشيء المُشبّه بالشيء معنيان أو ثلاثة معانٍ من هذهِ الأوصاف قويَّ التشبيه وتأكدَ الصدق فيهِ))[٢] ، وهذهِ النظرة آلية ترتبط بنظرة معظم البلاغيين وقتذاك التي ترى ضرورة في اكتمال عناصر البناء المقرر في ذائقتهم[٣] .

فقد اعتمد ابن طباطبا الصدق معياراً للتشبيه ، وإنْ كانت مفردة (الصدق) عندهُ ذات مستويات متباينة ؛ لذلك نظر إلى الشعر ((صدقاً لا كذبَ فيهِ وحقيقة لا مجاز معها))[٤] ، فنجدهُ ينعى إلى بعض تشبيهات الشعراء التي اتسمت بالغلو والإفراط في التصوير ، وهذا الحُكم لا ينسجم مع خصوصيتهِ العلمية الإبداعية ووظيفة الشعر القائمة على تغريب الواقع .

٢- إنَّ معيارية حسن التشبيه وجودته عند قدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـ) تتوقف على كثرة أوجه الشبه وشموليتها للصور المتقابلة في محيطه ، والتشبيه ((إنّما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معانٍ تعمهما ، ويوصفان بها ، وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما بصفتها ، وإذ كان الأمر كذلك فأحسن التشبيه هو ما أوقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها ، حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد))[٥] .

---

(١) عيار الشعر : ١٦ .

(٢) المصدر نفسه : ٢٥ .

(٣) يُنظر : التصوير المجازي : ٢٧ .

(٤) عيار الشعر : ٢١٦ .

(٥) نقد الشعر : ١٢٤ .

فهو يرى أن التشبيه يقع بين شيئين يتفقان في صفات ويختلفان في أخرى ، وكلّما كانت الصفات المشتركة في طرفي التشبيه كثيرة كان التشبيه أكثر إبداعاً وجودةً .

إنَّ قدامة ناقد شكلي يردُّ علة الجمال في التشبيه إلى طرفيه ، والصفات المشتركة بين المشبه والمشبه به ، وان قيمة التشبيه الفنية تسمو كلّما كانت هذه الصفات أكثر تجانساً حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد ، أي المقاربة بين طرفي التشبيه أفضل عنده ، وهذا يتعارض مع الواقع الذي نفهمه في ذائقتنا النقدية اليوم ، فالمباعدة في التشبيه هي الأفضل والأكثر تأثيرا .

٣- أفاد أبو هلال العسكري (ت٣٩٥هـ) من الدراسات التي سبقته وأضاف إليها من علمه الشيء الكثير[١] ، فهو يرى أن التشبيه ((الوصف بأنَّ أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه))[٢] ، فأستحسن التشبيه المحذوف الأداة وعدّهُ من بديع التشبيه وعقد موازنات نقدية بين الصور المتشابهة في محيط التشبيه مستعملاً معايير عدّة منها معيار المقاربة ؛ ومعيارية اللغة التصويرية وجمالها وطريقة نظمها في خلق الصور الشعرية ، وعدّ بعض الأشعار من غرائب التشبيهات وبدائعها[٣] .

٤- بحث ابن رشيق القيرواني (ت٤٥٦ أو ٤٦٣هـ) في التشبيه وهو عنده ((صفة الشيء بما قاربه وشاكله ، من جهةٍ واحدة أو جهات كثيرة ، لا من جميع جهاته ؛ لأنه لو ناسبه كلية لكان أيّاه))[٤] .

---

(١) يُنظر : البيان العربي : ١٢٢ .
(٢) كتاب الصناعتين : ٢٤٥ .
(٣) يُنظر : المصدر نفسه : ٢٥٥ – ٢٥٧ .
(٤) العمدة : ١/٢٥٦ .

والتشبيه على ضربين : التشبيه الحسن الذي ((يخرج الأغمض إلى الأوضح فيفيد بياناً)) [١] ، ويقرّب البعيد ، والتشبيه القبيح خلاف ذلك .

وعُني بالخيال ولكنه لم يصرّح به ، محاولاً إبراز قيمته التصويرية في عملية الخلق الفني للتشبيه من خلال تحليله للأبيات الشعرية ، مفيداً من آراء من سبقه ولاسيّما قدامة بن جعفر [٢] .

٥- شهد البحث البلاغي في التشبيه تطوّراً فنيّاً ملحوظاً على يد عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ أو ٤٧٤هـ) من خلال تحليلاته الأسلوبية ، فهو يرى أنَّ ((التباعد بين الشيئين كلّما كان أشد ، كانت إلى النفوس أعجب ، وكانت النفوس لها أطرب))[٣] ، فكلّما باعدنا بين طرفي التشبيه كان التشبيه أكثر إبداعاً ، وذا أثرٍ فنيٍّ في النفوس .

ويرتكز تصاعد المعنى التشبيهي على تشكيل التشبيه في أركانه ، وتكتمل أو تنقص هذهِ الأركان ، حسب قدرة المبدع في صَوغ التشبيه ومعرفة خواص المعنى[٤] ، وإنَّ المبدع ((كلّما أبعد في التشبيه ، كان أقدر على توليد الخيال وتأليف الصور))[٥] ، وإنَّ ((خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك))[٦] ، وهذا يعني بصورة من الصور أنَّ ((اكتمال عناصر البناء لا

---

(١) العمدة : ٢٥٦/١ .
(٢) المصدر نفسه : ٢٥٩/١ ، ويُنظر : نقد الشعر : ١٢٤ .
(٣) أسرار البلاغة : ١٣٠ .
(٤) يُنظر : البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية ونظرية السياق : ٩٨ .
(٥) علم أساليب البيان : ١٨١ .
(٦) أسرار البلاغة : ١٤٠ .

يعني مطلقاً نجاح التصوير))[1] ، فالأمر يتعلق بترك الأثر في المتلقي ، والبلاغة تقوم أصلاً على مطابقة الكلام لمقتضى حال المتلقي .

٦- وضع السكاكي (ت٦٢٦هـ) حدّا للتشبيه على أساس منطقي وحكم عقلي فنجدهُ واضح الدلالة اللغوية في قولهِ : ((إنَّ التشبيه مستدعٍ طرفين مشبهاً ومشبهاً بهِ واشتراكا بينهما من وجه وافتراقا من آخر))[2] ، فالمشبه يرتبط بالمشبه بهِ لوجود صفات مشتركة بين الطرفين ويفترقان من وجهٍ آخر .

و((المشبه بهِ حقَّهُ أن يكون أعرف بجهة التشبيه من المشبه ، وأخص بها ، وأقوى جمالاً معها))[3] .

٧- يرى ابن الأثير (ت٦٣٧هـ) إنَّ التشبيه هو ((اللفظ الدال على غير الوضع الحقيقي لجامع بين المشبه والمشبه بهِ وصفة من الأوصاف))[4] ، أو ((أنْ أنْ يثبت للمشبه حُكمٌ من أحكام المشبه بهِ))[5] .

إي إنَّ اللفظ يكون في غير وضعه الحقيقي لغرض المُشابهة بين المشبه والمشبه بهِ في أوصاف قد يكون استعمالها مجازياً ، أو أنْ يُسند للمشبه حكماً من أحكام المشبه بهِ لغرض المشابهة .

وإنَّ فنون التعبير التشبيهي تتلون في النطق والإنتاج الكلامي حسب الموقف الذي تتطلبهُ الصورة والتذوق الجمالي[6] ، فإذا شبّهنا الشيء بالشيء نقصد بهِ

---

(١) المجاز تباين المفهوم وتعدد الرؤى (بحث) ، د. إياد عبد الودود الحمداني ، مجلة كلية الآداب ، جامعة البصرة ، ع ٢٧ ، ١٩٩٨م : ٧٠ .

(٢) مفتاح العلوم : ١٥٧ .

(٣) مفتاح العلوم : ١٦٤ .

(٤) المثل السائر : ٥٠/٣ .

(٥) المصدر نفسه : ١٢١/٢ .

(٦) يُنظر : البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية ونظرية السياق : ١٠٦ .

إثبات الخيال في النفس بصورة المشبه بهِ أو بمعناه ، وإنَّ تشبيه صورة بصورةٍ هي أحسن منها تجعل في النفس خيالاً حسناً يدعو إلى الترغيب فيها ، أما إذا شبهنا صورة بصورةٍ شيءٍ أقبح منها يثبت ذلك في النفس خيالاً قبيحاً يدعو إلى التنفير عنها(١) .

٨- ربط حازم القرطاجنيّ (ت٦٨٤هـ) بين التشبيه ومفهوم المحاكاة قاصراً التشبيه المحاكاتي على مجرد جمع صفات مشتركة أو البحث عن جنسٍ يشابه جنساً آخر ، يقول : ((وينبغي أنْ تكون المحاكاة التي يقصد بها وضوح الشبه منصرفة إلى جنس الشيء الأقرب كتشبيه أيطل الفرس بأيطل الظبي [...] وينبغي أن تكون الأوصاف التي يشترك فيها المثال والممثّل أشهر صفاتها أو من أشهرها واعتبار هذا الشرط آكد في صفات الممثل بهِ))(٢) ، ويرى أنَّ هناك قسمين من التشبيه :

الأول : هو التشبيه المتداول بين الناس .

الثاني : التشبيه الذي يقال إنَّهُ مخترع ، وهو أشدُّ تحريكاً للنفوس(٣) .

٩- كان تعريف الخطيب القزويني (ت٧٣٩هـ) الأقرب إلى الحدود الفنية لمصطلح التشبيه فهو يرى أنَّـهُ ((الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنًى))(٤) ، أو((الدلالة على مشاركة أمر لأمرٍ في معنى))(٥) ، ويُراد بهِ ما لم يكن على وجه الاستعارة التحقيقية ولا الاستعارة بالكناية ولا التجريد ، فيدخل فيهِ ما يُسمى تشبيه بلا خلاف وهو ما تُذكر فيهِ أداة التشبيه ، كقولنا : (زيدٌ كالأسد) أو (كالأسد) بحذف زيد ، لقيام قرينة أو ما يُسمى تشبيهاً على

---

(١) يُنظر : المثل السائر : ٢/٩٩ .
(٢) منهاج البلغاء : ١١٢ – ١١٣ .
(٣) يُنظر : المصدر نفسه : ٩٦ .
(٤) الإيضاح : ٢٠٣ .
(٥) تلخيص المفتاح : ٢٢٤ .

المُختار ، وهو ما حُذفت فيهِ أداة التشبيه وكان اسم المشبه بهِ خبراً للمشبه أو في حُكم الخبر[١]، كقولهِ تعالى : ﴿ صُمٌّ بُكْمٌ عُمْيٌ فَهُمْ لَا يَرْجِعُونَ ﴿١٨﴾ ﴾ أيّ هم [البقرة: ١٨] ، وهذهِ النظرة لغوية ، قد تخرج الإجراء التحليلي عن الطابع النقدي الذي تبحث فيهِ البلاغة التي تقوم أصلاً على بلوغ الوظيفة الجمالية ، ومطابقة الكلام لمقتضى الحال .

ويعرف المعاصرون التشبه بأنَّهُ ((صور كلامية تستعمل بعض الكلمات ، الكاف أو يشبه ، لتظهر المقارنة كأنَّها حدثت فعلاً))[٢] ، أو إنَّهُ ((العقد على إنَّ أحد الشيئين يسد مسد الآخر في حُسنٍ أو عقل))[٣] .

ومعظم التعريفات تؤدي إلى معنًى واحد وهو ((إنَّ التشبيه ربط شيئين أو أكثر في صفة من الصفات أو أكثر))[٤] ، لكن هذهِ الصفات تجري على مستويات بمدى اتفاقها أو اختلافها ، وكثيراً ما يتأثر التصوير بالسياق الذي تظهر فيهِ أطراف العملية التشبيهية .

في إشكالية مجازية التشبيه

اختلف البلاغيون والنقاد بشأن التشبيه ، فمنهم من يعدّه حقيقة ، ومنهم من يعدّه مجازاً ، فابن رشيق القيرواني صرّح بمجازيته في مواضع عدّة منها قوله : ((فصار التشبيه والاستعارة وغيرهما من محاسن الكلام داخلة تحت المجاز))[٥] ، معللاً ذلك بأنَّ ((المتشابهين في أكثر الأشياء إنّما يتشابهان بالمقاربة

---

(١) يُنظر : الإيضاح : ٢٠٣ .

(٢) مقدمة في الشعر : ٢٤ .

(٣) البيان العربي : ٣٩ .

(٤) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها : ١٧٠/٢ .

(٥) العمدة : ٢٣٦/١– ٢٣٧ .

على المسامحة والإصلاح لا على الحقيقة))[١] ، ولاسيّما أنَّ النقاد العرب يرون أنَّ التشبيه المشتمل على الخيال يكون أشد تأثيراً في النفس من التشبيه الذي يكون كلهُ حقيقة[٢] ، من ذلك قول ابن درّاج[*] :

كأن فضاء الأرض أُلبس منهُمُ
لبوساً من الماذيِّ قدِّر سردهُ [٣]

تبدو الصورة أكثر خيالاً عندما صوّر فضاء الأرض – وعليه كتائب جيش ممدوحه – قدْ أُلبِس لبوساً من الدروع المحكمة البيضاء متمثلاً ومفكرّاً في تسوية أمره بأنْ يتبع هذا الجيش ويواليه ؛ لأنّه اكتسى بياضه من دروعهم ، فقد أسند بياض الدرع إلى فضاء الأرض ، ومثّل لنا في لقطة أنَّ بياض فضاء الأرض اكتسى بياضه من هذه الدروع ، وقد حُذف وجه الشبه على سبيل التشبيه المجمل ، وأنَّ لوظيفة التشبيه دوراً مهماً في ظهور هذا الأسلوب فهو يخدم المعنى من حيث إنه يوضحه بواسطة الصورة التي تتألف من عناصره[٤] ، والتشبيه السابق أفاد من الأداة (كأنّ) من فتح أفق الخيال وتحريك عناصر الصورة .

ويرى عبد القاهر الجرجاني أنّ التشبيه ليس مجازاً ودليله على ذلك ((كل متعاطٍ لتشبيه صريح ، لا يكون نقل اللفظ من شأنه ولا من مقتضى غرضه))[٥] ، وهذه النظرة الممنطقة لا تنظر إلى الأثر المجازي الذي تكوّنه أمثلة التشبيه التي يكون وجه الشبه فيها منتزَعاً من صورة مجازية .

---

(١) المصدر نفسه : ٢٣٨/١ .
(٢) يُنظر : أسس النقد الأدبي عند العرب : ٥١١ .
(*) هو أحمد بن محمد بن العاصي بن أحمد بن سليمان بن عيسى بن درّاج ، وكنيته أبو عمر ، ولدَ في شهر محرم سنة (٣٤٧هـ) ، في بيت ذي مكانة من بيوت قسطلة ، وكانت اسرته مرموقة الشأن ، حتّى أنَّ بلدة قسطلة حملت اسم اسرتِهِ فعرفت عند المؤرخين بقسطلة درّاج . [يُنظر وفيات الأعيان : ١١٦/١] .
(٣) الديوان : ١٧١ .
(٤) يُنظر : مفهوم الأدبية : ١٢١ .
(٥) أسرار البلاغة : ٢٤٠ .

ولعلَّ ما يعزز مجازية التشبيه اهتمام البلاغيين بالتشبيه البليغ الذي حُذفت منه الأداة والوجه ، وحديثهم في الفرق بينه وبين الاستعارة التي هي من المجاز اللغوي بغير خلاف(١) ، من ذلك قول ابن درّاج :

لئن سرّت الدنيا فأنت سُرورها

وإنْ سَطَعَتْ نوراً فوجهُكَ نورُها(٢)

فالمشبه الضمير المنفصل (أنت) عائد على الممدوح ، والمشبه به (سرور الدنيا) ووجه الشبه محذوف مقدّر في صدر البيت ، وقد تواشج التشبيه مع الاستعارة باستعارة السرور والفرح إلى الدنيا على سبيل المجاز .

أمّا في عجز البيت فقد جعل الشاعر للدنيا نوراً يسطع على سبيل المجاز ، وبعد ذلك شبّه به ممدوحه ، وحُذف وجه الشبه أيضاً ، فقد تواشج التشبيه مع الاستعارة وتداخل نمط التشبيه مع صورة استعارة الدنيا لصفات الشمس أو الشيء الذي ينير ما حوله بنوره ، وأنّ النور من صفات الأشياء المحسوسة ، فأسندها الشاعر إلى الدنيا على سبيل المجاز .

ويرى ابن الأثير ((أنَّ المجاز ينقسم قسمين: توسع في الكلام وتشبيه))(٣) ، ونجد أنَّ هناك اعترافا ضمنياً بمجازية التشبيه عند حازم القرطاجنّي في حديثه عن عملية انتساب أحد الطرفين(٤) ، ونفهم من كلام السكاكي أنّه يعدُّ التشبيه من الحقيقة في مجمل حديثه عن علم البيان ، وذكر أنّ هناك ثماني مراتبٍ للتشبيه وهي على مستويات من الناحية الفنيّة بحسب تصنيفه لها من جهة القوّة والإبداع الفني للتشبيه(٥) .

---

(١) يُنظر : الصورة المجازية في شعر المتنبي(أطروحة دكتوراه) :٣٥ .

(٢) الديوان : ٩٦ .

(٣) المثل السائر : ٢/ ٥٧ .

(٤) يُنظر : منهاج البلغاء : ٩٠ – ٩١ .

(٥) يُنظر : مفتاح العلوم : ١٦٨ .

أمّا الدكتور أحمد مطلوب فيرى أن التشبيه من المجاز وذلك لأنه يعتمد ((على عقد الصلة بين شيئين أو أشياء لا يمكن أن تفسّر على الحقيقة ولو فُسِّرت كذلك لأصبح كذباً ، وهو الفن الكثير الاستعمال في كلام العرب)) (١) .

ويرى د. إياد عبد الودود أنَّ التشبيه ذو مستويات تتفاوت في درجة اقترانها وابتعادها عن المجاز ، وعدّه بعض الباحثين مجازاً من دون إشارة إلى تلك المستويات(٢) ، وبذلك يمكننا القول إنَّ مجازية التشبيه قائمة على قوة نقل اللفظ من مجال دلالي إلى مجال دلالي آخر ، ومجازيته ((تجمع أعناق المتنافرات والمتباينات في رِبْقة وتعقد بين الأجنبيات معاقدُ نسب وشُبكة ، وما شرُفت صنعةٌ ، ولا ذكر بالفضيلة عملٌ ، إلّا لأنّهما يحتاجان من دقة الفكر ولُطْف النظر ، ونفاذ الخاطر ، إلى ما لا يحتاج إليه غيرهما)) (٣) .

ويصدق على ذلك قول ابن درّاج :

هو البدرُ إشراقاً ونوراً وسيفه

مدى الدهر منه في محل عطاردِ(٤)

شبّه الشاعر – مستعيناً بالمبالغة– ممدوحه بالبدر في إشراقه ونوره ، واستغنى عن أداة التشبيه ، فإنه لم يقلْ هو كالبدر، بذلك يكون الاختلاف قائماً بين المشبه والمشبه به ، ففي قوله هو البدر أراد أن يثبت أنّ المشبه هو عين المشبه به لانعدام الحواجز العقلية بين الطرفين ، فالتشبيه قائم على توحيد الطرفين ، وبهذا تكون الصورة ذات أثرٍ بالغٍ عند متلقيها .

---

(١) فنون بلاغية : ٣٦ .

(٢) يُنظر: التصوير المجازي : ٢٩ .

(٣) أسرار البلاغة : ١٤٨ .

(٤) الديوان : ٥٤٧ .

وأيضاً شبّه سيف ممدوحه بصورة عطارد المتشكلة في عجز البت الشعري ، وهذا نوع آخر من التشبيه وهو التشبيه البليغ مستغنياً عن الأداة والوجه ليوحد بين الطرفين ، وهي صورة منبعها مخيلة الشاعر على وجه الشبه المقدّر وهو (الوضوح والسمو به) .

المشبه	الأداة	المشبه به	وجه الشبه
هو	محذوفة	البدر	الإشراق والنور
سيفه	محذوفة	صورة عطارد المتشكلة في البيت الشعري	محذوف تقديره : الوضوح والسمو به

وكذلك قوله :

كتائب تعتام النفاق كأنها
شآبيبُ في أوطانه وسيولُ [(١)]

شبه الشاعر الكتائب التي حبستْ النفاق أولا وجود للنفاق بينها بـ(الشآبيب) أي الدفعة من المطر ، ووجه الشبه محذوف على سبيل المجاز تقديره (الكثرة على وجه الأرض) ؛ لأن من شأن المياه أن تملأ الأرض .

وقد استعمل الشاعر الأداة (كأنّ) المؤلفة من (كاف) التشبيه و(أن) المؤكدة لتمنح الصورة بُعداً دلالياً وتقرّب بين المشبه والمشبه به ، وبذلك تكتسب الصورة عمقاً إيحائياً نتيجة هذا التقارب .

---

(١) الديوان : ٧٧ .

المشبه	الأداة	المشبّه به	وجه الشبّه
(ها) العائد على الكتائب	كأن	شآبيب وسيول	محذوف تقديره : الكثرة على وجه الأرض

وقوله :

فكأنَّ للدنيا بحمدك ألسُنا

تُصغي بها الأفاقُ والأقطارُ (١)

نجد هنا صورة مجازية كوّنها الشاعر وأبدع فيها عن طريق توظيف المشابهة ، فقد جعل للدنيا ألْسُناً تنطقُ بها لكثرة عطاء ممدوحه ، فقد اتسعت لتشمل الآفاق والأقطار ، وكأنّ الدنيا هي التي نشرت هذا العطاء من خلال لسانها ، وأنَّ اللسان من صفات الكائن الحي ، وقد استعير للدنيا على سبيل المجاز ، وكذلك الإصغاء من صفات الكائن الحي جعله الشاعر للآفاق والأقطار على سبيل المجاز أيضاً .

(١) الديوان : ٢٤٤ .

دراسة في التركيب :

أولا : التصرّف في أطراف العملية التشبيهية :

يعدُّ التشبيه في شعر ابن درّاج – كما هو عند بعض الشعراء – وسيلة من وسائل إثراء النص الشعري ، وتعميق دلالاته ورفده بالإيحاء وإضفاء بُعدٍ جماليٍّ وتقنية رئيسة من تقنيات التعبير الخيالي[١] ، إذ يختلف التشبيه في درجة التصوير ، فهو ذو مستويات تَتَحدَّد بكيفية توظيفه ودوره في جلاء الفكرة والتعبير عنها والتأثر بها ، ويتّضح ذلك في قوله :

قد حمَّلت ألْسنَ المثنين ما حملت
وأوسعت أيدي العافين ما تَسَعُ
كالغيث ينأى وما يخفى له أثر
والمسك يوُعى وما يوعى لهُ فَنَعُ[٢] (*)

حيث تتسع الصورة التشبيهية وتكون أكثر خيالاً بتشبيهه ما تحمله ألْسُن المثنين ، الذّين تبقى كلماتهم أو أشعارهم وإنْ ذهبوا بالغيث الذي يبقى أثره من الأمطار ورائحتها في المكان الذي مرّت به ، وأنْ بَعُدَت من ذلك المكان ، إذ كوّن مشهداً حين شبّه صورة المشبه به بالمسك الذي يحسّ برائحته حين يوضع بالوعاء فتظهر رائحته الطيّبة وتنتشر ، وقد أُخفيت أداة التشبيه في الصورة الثانية ، مما أعطى الصورة التشبيهية أبعاداً إيحائية أعمق ترتبط بحالة الاندماج بين صورة الغيث وصورة المسك .

---

(١) يُنظر : الصورة الفنيّة في الشعر الصوفي في القرن السابع الهجري (أطروحة دكتوراه) : ٥٠ .
(٢) الديوان : ٤٤٦ .
(*) فنع المسك انتشرت رائحتهُ – المعجم الوسيط (فَنِعَ)

لقد وظّف الشاعر اللّغة بأساليبها توظيفاً خاصاً يحمل التفرّد والعدول ، يقول :

كُميتاً كأنَّ النجمَ حين تَشَجها
تقحمَ كأسٌ كأسَها فعلاها
بأيدي سُقاةٍ مثل قضبان فضةٍ
جلت أحمر الياقوت فهو جناها(١)

فنجده يصف الخمرة ويعقد مقارنات بين أطراف التشبيه في البيتين ، فالمشبّه (النجم حين تشجها) والضمير (ها) المتصل في (تشجها) عائد على كُميتاً وهي ((خمرة في لونها كُمْتةٌ)) (٢) ، لِما في لونها من السواد والحمرة ، والمشبّه به (تقحمَ كأس كأسها فعلاها) ، فالنجم المتلألئ يغيب أو يسقط مقارنة بهذه الكؤوس المتلألئ على سبيل المجاز ، وللأداة (كأنَّ) إمكانات في تحريك الصورة لاسيّما أنَّ الطرفين حسيان في الصورتين .

وقد شُبّهت جملة اسمية بجملة فعلية ، والبيت الآخر مكمل لِما قبله في أتساع الصورة فعبّر عن الكؤوس بأنّها (بأيدي سُقاةٍ) مشبّهاً إيّاها بـ (قضبان فضةٍ) جمعت بأيديها الخمر الذي – وصفه بأحمر الياقوت – من معدنها أو منبتها ، فالشاعر ((لا يتسنى له ممارسة دوره الفاعل في العملية الشعرية ألّا من خلال صياغة الألفاظ صياغة معينة تؤدي به إلى بروز النتيجة المرجوة ، وتحقيق الهدف في نفس المتلقي))(٣) ، بعقده مقارنات بين أطراف العملية التشبيهية بصورة حسيّة ، فنقل أطراف التشبيه إلى ذهن المتلقي بأساليب لغوية فنيّة شعرية لإحداث التناسب والتآلف بين الأشياء عن طريق المشابهة .

---

(١) الديوان : ٨٣ .
(٢) أساس البلاغة (كمت) .
(٣) لغة الشعر عند أبي فراس الحمداني (رسالة ماجستير) : ٣٤ .

وقد تتسق حسيّة أحد الطرفين مع المدرك الحسّي للطرف الآخر في حسيته فيعمل على إثراء الصورة من خلال حقلي الدلالتين المسهمتين في التشكيل الصوري ، كما في قوله :

واستشرفت أعينُ الأبطال ناظرة
أيان يركب ردع الموت معتسفا
[...]
كأنّهم في لبوس السابغات ضحى
كواكبٌ لبست من ليلها سُدَفا
والبيض قد غُشيت منهم سنا غُرر
كأنّها دُرُّ بحرٍ يسكن الصدَّفا(١)

فقد شبه المقاتلين وهم يلبسون الدروع في الضحى بالكواكب التي تُبدد الظلام ، ثمّ شبّه (البيض) التي اكتست بياضها وضوءها الذي ينيرها من المقاتلين الذين هم كالكواكب ، بـ(دُرُّ بحرٍ يسكن الصدَّفا) أي صدف المحارة لتقابلها ، وقد أُخفيَّ وجه الشبه وهو (الاشراق والنور) ، واختفاؤه يعطي قدرة إيحائية للصورة التشبيهية التي اتسمت بحسية الأطراف في الصورتين .

إنَّ لكلِّ صورةٍ تشبيهية في شعر ابن درّاج خصوصية تنسجم مع السياق الذي ترد فيهِ فتتمتع بفرادة وتميز ، كقولهِ :

وعمّ بها فتُحك الأرضَ نوراً
كما ذرّت الشمسُ فيها النهارا(٢)

---

(١) الديوان : ٥٩٧ – ٥٩٨ .
(٢) المصدر نفسه : ٦١٠ .

نلاحظ أنَّ الصورة التشبيهية مركبة ، فالمشبه (عقلي) وهو الفتح والنصر الذي عمَّ الأرضَ نوراً ، وقد تواشج مع الاستعارة ، فقد استعيرت لهُ صفة النور – على سبيل الاستعارة المكنية – الذي من شأنَّهُ أن يتخلل وينفذ في الأمكنة ، والمشبه بهِ الشمس (حسّي) التي تأتي الأرض في أول شروقها ، فتبعثر الظلام بضوئها أو نورها ، وقد أُخفيَّ وجه الشبّه المقدّر وهو (بعث الحياة والأمل) ممّا جعل الصورة الحسية أكثر تأملاً في ذهن المتلقي ، وترتبط هذهِ الصورة التشبيهية بعلاقة تناص (بلغة الغياب) مع قولهِ تعالى : ﴿ وَأَشْرَقَتِ ٱلْأَرْضُ بِنُورِ رَبِّهَا وَوُضِعَ ٱلْكِتَٰبُ وَجِاْىٓءَ بِٱلنَّبِيِّـۧنَ وَٱلشُّهَدَآءِ وَقُضِىَ بَيْنَهُم بِٱلْحَقِّ وَهُمْ لَا يُظْلَمُونَ ﴿٦٩﴾ ﴾ [الزمر: ٦٩] .

وكثيراً ما يتشكل نمط التشبيه في شعر ابن درّاج من صورة تشبيهية ذات طرفين حسيين ، تمتلك القدرة على تحريك الخيال من خلال صورة (المشبه بهِ) ، كقولهِ :

هما [شمسٌ][*] مفارقُ كلَّ فخر
فخلِّ سناهما والمغربينِ[١]

فالصورة التشبيهية ذات طرفين حسيين ، شبه الممدوح بالشمس لشدّة وضوحها للناظر ، حيث وضع الممدوحين مكان الشمس ، وأسهم التشبيه الحسيّ في منح الصورة أبعاداً واضحة الدلالة من خلال صورة المشبّه بهِ ، وقد حُذفت الأداة مما يُشعر بإتحاد المشبّه بالمشبّه بهِ ، إذ إنَّ طرفا التشبيه أصبحا في حالة تقارب تكويني جعلت الخيال أوسع ، فالتشبيه أقرب إلى المتلقي حيث يشعر بجمالية اللفظ وحسن النسق وصياغة النسيج الفني ، مما يتيح الفرصة لاكتشاف وجه

(*) في الأصل (شمساً) .
(١) الديوان : ٥١٥ .

الشبه بين هذين الطرفين ، وإنَّ ((الصورة التي يسمو بها شأن الشاعر هي مزج بين الخيال والواقع الحسي والذهني بألفاظ عذبة))[١] .

وعليهِ قوله :

بحارٌ أَمرَّت للأعادي طعومها
كما طاب فينا شُربها وطهورها[٢]

فبيّن أنَّ البحار ذات مذاق مُرّ للأعادي ، وتزاد شدّة المرارة بطيب طعمها ونقائها فيهم ، فشبه مرارة طعم البحار لأعدائهم بطيب شربها ونقائها فيهم ؛ لتكون أكثر تصوراً عند المتلقي ، ومرارة البحار تكون على سبيل الترميز ، حيث جسِّدت الصورة المجازية مشركة حاسة الذوق لتكثيف التصوير ، وهذا منجزٌ إبداعي في عقد المماثلة بين الطرفين .

ونجدُ شعر ابن درّاج ذا معانٍ متقابلة ، يريدُ التوفيق بين بعضها أو المخالفة وهو ما يعرف بـ (المقابلة) [٣] ، وهي عند أبي هلال العسكري ((إيراد الكلام ، ثمَّ مقابلته بمثله في المعنى أو اللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة)) [٤] .

وتوسع حازم القرطاجني فيها بقوله : ((وإنّما تكون المقابلة في الكلام بالتوفيق بين المعاني التي يطابق بعضها بعضاً ، والجمع بين المعنيين اللذين تكون بينهما نسبة تقتضي لأحدهما أن يُذكر مع الآخر من جهة ما بينهما من تباين أو

---

(١) الصورة الفنيّة معياراً نقدياً : ١١٣ .
(٢) الديوان : ٩٦ .
(٣) يُنظر : نقد الشعر : ١٤١ .
(٤) كتاب الصناعتين : ٣٤٦ .

تقارب ، على صفة من الوضع تلائم بها عبارة أحد المعنيين عبارة الآخر كما لاءمَ كلا المعنيين في ذلك صاحبه)) [١] .

وتكون المقابلة في شعر ابن درّاج على نوعين :

(١) صورة (المشبه) تقابلها صورة (المشبه بهِ) .

(٢) صورة (المشبه ، المشبه بهِ) تقابلها صورة (المشبه ، المشبه بهِ) ، ويتضح ذلك في قولهِ :

ومِلْءَ عيون الناظرين كتائباً
كتبت بها الأفاق سطراً إلى سطرِ
مخططةً بالخيل ةالأسْد والحلى
ومعجمةٌ بالبيْض والبيض والسمرِ
وصادقةَ الإقدام تهتز للوغى
وخافقة الأعلام تعتز بالنصرِ
فصلَّيتُ وهي النور في مشرق العُلا
وأصليت وهي النار في مغرب الكفرِ[٢]

شبه كتائب جيش الممدوح بالنور في مشرق العُلا ، كناية عن ارتفاع مكانتهِ وسعة انتشاره في كلِّ مكان ، وقد حذف الأداة ووجه الشبه الذي تقديره (الإضاءة والسمو) ؛ لتتسع مجال الصورة في ذهن المتلقي ، ثمَّ انتقل إلى صورة ثانية من (المشبه ، المشبه به) مقابلة لصورة (المشبّه ، المشبّه بهِ) الأولى ، فشبه كتائب جيش الممدوح بالنار ، كناية عن القوة وشدّة الوطأة ، وفي قولهِ (وهي في مغرب الكفر) كناية عن انهزام الأعداء وابتعادهم ، وقد حذف الأداة ووجه الشبه

(١) منهاج البلغاء : ٥٢ .

(٢) الديوان : ٢٨٨-٢٨٩ .

أيضاً الذي تقديره (القوة والإضاءة) مما جعل الصورة أكثر تـأملاً في ذهن المتلقي ، ويمكننا رصد المقابلة بما يأتي :

صورة (المشبه ، المشبه بهِ)	تقابلها	صورة (المشبه ، المشبه بهِ)
وهي النور في مشرق العلا		وهي النار في مغرب الكفر

وكذلك قوله :

(١) بُودٍّ كماء الغيث يسقي رياضهُ
وبأسٍ كحرِّ النارِ يضرم جامحهْ [١]

صورة (المشبه ، المشبه بهِ)	تقابلها	صورة (المشبه ، المشبه بهِ)
بُودٍّ كماء الغيث		بأسٍ كحرِّ النارِ

(٢) وسناً كإصباح المغار مروِّعٍ
ودُجى كإظلام البياتِ بهيمُ [٢]

صورة (المشبه ، المشبه بهِ)	تقابلها	صورة (المشبه ، المشبه بهِ)
وسناً كإصباح المغار		ودُجى كإظلام البياتِ

(٣) فقد رأت أنَّهُ حقّاً له خلقت
كما رأى أنَّهُ حقّاً لها خُلقا [٣]

---

(١) الديوان : ٢٩٧ .
(٢) المصدر نفسه : ٤٩١ .
(٣) المصدر نفسه : ٤٧٤ .

صورة (المشبه)	تقابلها	صورة (المشبه بهِ)
رأت أنَّهُ حقّاً لـه خلقت		رأى أنَّهُ حقّاً لها خُلقا

(٤) وبعزم ألبس الدين عزا
مثلما قد ألبس الشرك ذُلا [(١)]

صورة (المشبه)	تقابلها	صورة (المشبه بهِ)
ألبس الدين عزا		ألبس الشرك ذُلا

(٥) وقد قضت المكارم أن تُعزيَ
كما قضت المكاره أنْ تذلّي [(٢)]

صورة (المشبه)	تقابلها	صورة (المشبه بهِ)
قضت المكارم أن تُعزيَ		قضت المكاره أنْ تذلّي

بذلك كوّنَ الشاعر خيالات ومعاني وتصورات متقابلة بين طرفي التشبيه أسهمت في تكوين صور فنية متقابلة تدل على قدرته الفنية .

إنَّ الصورة إبداعٌ خالص يمكن أن تتولد من إجراء تقارب و تشابه و بين حقيقتين متباعدتين ، وهذا التقارب لا يقف لمجرد التشابه الحسيّ الملموس ، وإنَّما يتجاوزه إلى العلاقات العميقة المتمثلة في تشابه الواقع النفسي والشعوري للطرفين المتشابهين [(٣)] ، تاركةً للخيال مهمة النفاذ العميق وراء السطح الظاهري إلى

(١) الديوان : ٦٧٦ .
(٢) المصدر نفسه : ٦٢٦ .
(٣) يُنظر : عن بناء القصيدة العربية الحديثة : ٧٢ .

الجوهر الحقيقي حيث تزداد العاطفة لدى الشاعر ويهتز كيانه فيصل بهِ الخيال إلى الحقيقة الشعرية التي هي وليدة الإمتزاج بين قلبهِ وعقلهِ وبين مظاهر الحياة(١) .

ثانياً : **تقليص مكونات العملية التشبيهية** :

يرتبط التشبيه بثنائية أسماها البلاغيون طرفي التشبيه (المشبه ، المشبه به) وهما من الأركان الرئيسة في فن التشبيه ، لعدم جواز حذف أحدهما إذ يؤدي الحذف تحوّله – على وفق الرؤية البلاغية التقليدية – إلى نمط آخر هو الاستعارة ، وكلّما باعد الشاعر بين طرفي التشبيه (المشبّه ، المشبّه به) كان أقدر على توليد الخيال وتأليف الصور ، ويكون التشبيه ذا قوّة وإبداع ، من ذلك قول الشاعر ابن درّاج :

وتلك عُلاكَ تُهادي العيونَ
كواكب مقتربات البعادِ(٢)

نجد التشبيه ذا أثرٍ فنيٍّ واضح ، حيث تتسع المساحة التصويرية للتشبيه ، وتكاد تكون الحدود بين المشبه والمشبه بهِ ملغاة ، فقد شبه عُلا ممدوحهِ التي تسكن العيون بالكواكب المقتربات على الرغم من أتساع مداها ، لتكون الصورة أكثر خيالاً لدى المتلقي بحذفه أداة التشبيه ووجه الشبه العقلي المقدّر وهو (السموّ والارتفاع) ، حيث يرتكز المعنى التشبيهي على تشكيل التشبيه في أركانهِ وتكتمل أو تنتقص هذهِ الأركان حسب قدرة الشاعر في صوغ التشبيه ومعرفة خواص المعنى ، الذي يبدو جلياً في قولهِ :

ألم تعلمي أنَّ الثواء هو التوى

(١) يُنظر : حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل : ١٠٦ – ١٠٧ .
(٢) الديوان : ٤١٠ .

وإنَّ بيوت العاجزينَ قبورُ [١]

تبدو المعاني واضحة الدلالة ، حيث رسم الشاعر صورة فنية من مواقعها تطابق حالته[٢] ، فشبه مخاطباً إنَّ الاستقرار في المكان هلاك ، ثمَّ شبه بيوت العاجزين بالقبور ، وحذف الأداة ووجه الشبه في الصورتين وهو (العجز والهلاك) على سبيل التشبيه البليغ ، وقد أفادت الصورة من الاستدلال المنطقي في سياق البيت ، فقد أسهم الاستغناء عن وجه الشبه في التأمل والإيحاء ، فظهرت الصورة التشبيهية ضمن تأليف متكامل من الشعور والانفعال في إطار إنزياحات ، فتحولت من خلال هذا النمط إلى أداة لتوهّج المعاني [٣] .

إنَّ الاستغناء عن الأداة ووجه الشبه في بعض الصور التشبيهية يبعث على التأمل والإيحاء ويولد الأخيلة ، ويؤدي المعاني على أحسن وجه ، يقول ابن درّاج :

وأيامُ مُحيانا حدائقَ تزدهي

وأوجه دنيانا كواكب تزدهرُ [٤]

الصورة التشبيهية هي (أيامُ مُحيانا حدائقَ تزدهي) و(أوجه دنيانا كواكب تزدهرُ) فحذفت أداة التشبيه ووجه الشبه على سبيل التشبيه البليغ الذي يبعث على التأمل والإيحاء ويولد الأخيلة فيكتسب المعنى قوةً وتأثيراً .

---

(١) المصدر نفسه : ٤٢٠ .

(٢) يُنظر : مقدمة في القصيدة العربية في الشعر الأندلسي دراسة موضوعية فنية : ١٧٥ .

(٣) يُنظر : الصورة في شعر الرواد (أطروحة دكتوراه) : ٨٦-٨٧ .

(٤) الديوان : ٧٠٠ .

ونُلاحظ أنَّ الصورة التشبيهية الثانية قد تواشجت مع الاستعارة ، فاستعار الوجه للدنيا على سبيل الاستعارة المكنية مما أدى إلى اتساع أفق الخيال في طرفي العملية التشبيهية ، ونجدُ أنَّ المشبّه في الصورة الأولى (أيام محيانا) عقلي ، والمشبه في الصورة الثاني (أوجه دنيانا) حسي ، والمشبه بِهِ في الصورتين حسي ، فضمَّ أحدهما إلى الآخر بادعاء إنَّ المشبه هو عين المشبه بهِ ، وحذف الأداة يُوحي بتساوي القوة في الطرفين ، وحذف الوجه يوحي بأنَّ الطرفين متشابهان في كلِّ صفاتهما ، ويفسح للخيال تصور هذهِ الصفات .

المشبه	الأداة	المشبه به	وجه الشبه
أيام محيانا	محذوفة	حدائق تزدهي	محذوف
أوجه دنيانا	محذوفة	كواكب تزهر	محذوف

ويقوم حُسن التشبيه على التقريب ((بين البعيدين حتّى تصير بينهما مناسبة واشتراك))[١] ، والمشبه هو أساس التشبيه وكلّ عناصر الصورة تأتي لبيانه وتوضيحه وجلاء هيأته ، والمشبه بِهِ هو الصورة التي يُراد بها تمثيل المشبه وتكون هذهِ الصورة أو الصفة في المشبه بِهِ أقوى وأظهر منها في المشبه[٢] ، ويمكن ملاحظة ذلك في قول ابن درّاج :

هو البدر في فلك المجد رارا
فما غسق الخطب إلّا أنارا[٣]

(١) العمدة : ٢٥٩/١ .
(٢) يُنظر : علم أساليب البيان : ٩٩ .
(٣) الديوان : ٦٠٦ .

نلاحظ أنَّ المشبه بهِ صورة فنية للمشبه فقد جُعلَ للمجد فلكاً – على سبيل التشبيه البليغ – والممدوح بدرٌ لامعٌ في هذا الفلك وكلما دنا الظلام أو أظلم ، أنار الفلك بوجود الممدوح الذي شبههُ بالبدر ، وقد حُذفت الأداة ، و((التشبيه بغير أداة التشبيه من بديع التشبيه))[١] ، فأصبحت الصورة أكثر خيالاً وإبداعاً ، فضلاً عن وجه الشبه الحسي المتمثل بعلو المكانة أو اللمعان .

المشبه	الأداة	المشبه به	وجه الشبه
هو	محذوفة	البدر	علو مكانته أو اللمعان (رارا)

وقد يظهر حسن التشبيه في مكونات العملية التشبيهية بتعدد المشبه دون المشبه بهِ بألفاظ يسيرة ، وقد أطلق البلاغيون على هذا النوع من التشبيه بـ((تشبيه التسوية))[٢] :

ثنائي عليكَ ونعماك فينا
كواكب تشرقُ للعالمينا [٣]

فالمشبهان (ثنائي عليكَ) و(نعماك فينا) والمشبه بهِ (كواكب تشرقُ للعالمينا) أي شبهَ شيئين بشيءٍ واحد ، وأُخفيت الأداة مما أدى إلى تداخل طرفي التشبيه أو اقتراب أحدهما من الآخر ، ويكون التشبيه أصدق إذ ((يتفاعل طرفاه ، بأن يكون المعنى المراد التشبيه بهِ حسيّاً ... صادقاً في التعبير عن المعنى المُراد تشبيههُ))[٤] ؛ فالصورة التشبيهية ليست مختلفة عن المألوف في المقارنة الواضحة بين

---

(١) كتاب الصناعتين : ٢٥٥ .
(٢) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها : ٢/١٨١ .
(٣) الديوان : ٣٤٠ .
(٤) الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية : ١٩٦ .

الطرفين ، حيث اكتسى التشبيه جمالاً بتخيل وتأمل الصفات المشتركة بين الطرفين ولاسيّما حذف وجه الشبه المقدّر وهو (وضوح الثناء والنعمة) كوضوح الكواكب المشرقة .

أما في قولهِ :

وجودك في سلمٍ وبأسُك في وغى
بحورٌ طوامٍ مالهُنَّ سَواحِلُ [١]

يمكن أنْ نلاحظ في البيت ما يأتي :

١- تعدد المشبّه دون المشبّه به ، ويطلق البلاغيون على هذا النوع ((تشبيه التسوية)) [٢] .

٢- حذف الأداة ووجه الشبه ، ويطلق البلاغيون على هذا النوع ((التشبيه البليغ)) [٣] .

٣- المقابلة بين صورتين في المشبّه وهما (جودك في سلمٍ) و(بأسُك في وغى) مشبِّاً إيّاها بصورة المشبّه به وهي (بحورٌ طوامٍ) .

٤- شبّه كثرة جود الممدوح وبأسه ، بالبحور ذات الماء الكثير الذي يغطي الأرض ويغمرها وليس له حدود للناظر .

٥- يبدو أنّ التشبيه البليغ ((الذي لا يرد فيه وجه الشبّه والأداة هو أقرب إلى إمكانية تحقيق وظائف الصورة من أنماط التشبيه الأخرى))[٤] ، فيعمل على استثارة خيال المتلقي تصويراً فيحرّك عوامل التصوير ، ولا تقتصر على العبارة

---

(١) الديوان : ٩٥ .

(٢) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها : ١٨١/٢ .

(٣) المصدر نفسه : ١٨٠/٢ .

(٤) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته : ٢٧٠ .

نفسها بل يتجاوزها إلى السياق كقوله : (مالهُنَّ سَواحِلُ) ؛ ليتصوّر الصفات المشتركة بين الطرفين ويتخيّل وجه الشبه المقدّر وهو (الكثرة والقوّة) .

إنَّ جودة التشبيه تُقاس بما فيه من صورٍ حيّةٍ ، تجسّد تجارب الشاعر ومشاعره وإبداعه ، يقول ابن درّاج :

جنودٌ كأنّ الأرض من لمعانها
بروق تلألأ أو حريق تضرّما [1]

فقد حقق التشبيه مستوى كبيراً من التخيّل عندما ظهرَ للأرض لمعاناً يتلألأ في اضطراب ، أو حريقاً اشتعل واشتدَّ توهجه للعيان ، ويمكن ملاحظة ما يأتي :

١- تعدد المشبه به دون المشبّه ، ويدخل ذلك ضمن ما سمّاه الدرس البلاغي ((تشبيه الجمع))[2]

٢- الصورة التي يسعى الشاعر إلى تشكيلها هي صورة حسيّة بين طرفي التشبيه تتجلى ببراعة الألفاظ بحيث ترتفع إلى مستوى التأمل المعنوي العميق والنظرة البعيدة في فهم الصورة[3] .

إنَّ نمط التشبيه يتمتع بتعدد تشكيلاته وتنوع دلالاته ، فلم يقتصر على تشكيل صوري واحد ، ولعلّ هذا الامتداد الصوري والسعة في الدلالات قد وفّرته الصورة التشبيهية عبر كثرة التشكيلات وتنوّعها ؛ فالتشبيه يمكنه الاستغناء عن الأداة أو وجه الشبه أو كلاهما معاً ، وبذلك تتباين مستويات التأثير الشعري .

---

(١) الديوان : ٥٣٨ .

(٢) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها : ١٨٨/٢ .

(٣) يُنظر : التحليل النقدي والجمالي للأدب : ٨٩ .

ثالثاً : التشبيه المقلوب

قد يعكس التشبيه للمبالغة في المعنى فيكون الأصل فرعاً ، والفرع أصلاً ، وإيهام المتلقي بأنَّ المشبه أقوى من المشبه بهِ في وجه الشبه ، فتعود الفائدة إلى المشبه بهِ ؛ لأنَّ في التشبيه المقلوب (ادّعاء) إنَّ المشبه أقوى وأتم من المشبه بهِ في وجه الشبه ، فيولد في بعض الصور البحث عن وجه الاختلاف بين المشبه والمشبه بهِ لا عن وجه الشبه[(١)] ، فالتشبيه المقلوب يقوم على خرق قانون التشبيه المألوف على وفق الرؤية البلاغية بيد أنَّهُ تجاوزَ هذهِ الحدود عند ابن درّاج فتحول إلى مولد للأخيلة ، من ذلك قوله :

فما جلت الدُّجى شمسٌ تجلَّت

كوجهكَ في الوغى لما تجلّى[(٢)]

حيث قلبَ التشبيه مشبهاً الشمس التي تزيل الظلمات التي عمَّت كلَّ شيء ، بوجه الخليفة في عظمتهِ وقوتهِ في سوح الحرب إذ تجلّى ، وكان الأصل أن يُشبه وجه الخليفة بالشمس التي جلّت الظلمات ، لكنهُ عكس التشبيه بادّعاء أنَّ وجه الشبه في ممدوحهِ أقوى وأتم ، وكذلك قوله :

كأنَّ السماء بدرها ونجومها

سُراك وقد حفوك : شيبٌ وشبانُ[(٣)]

---

(١) يُنظر : علوم البلاغة (المراغي) : ٢٣٦ .

(٢) الديوان : ٦٧٩ .

(٣) المصدر نفسه : ١٣٨ .

فقد جعل السماء مع بدرها ونجومها جزءًا من سراهُ وعُلاهُ وشرفه وسخائه وكرمِهِ ؛ ليعطي للصورة بُعداً تخييلياً من خلال المبالغة في التصوير ، وما أضفاهُ التشبيه المقلوب من تخيل الصفات المشتركة بين طرفي التشبيه .

وللتشبيه المقلوب دورٌ في توضيح المعاني وتكثيفها وتصوير الأحاسيس ، وهو ضربٌ من التشكيل اللغوي المستند إلى التصرف في العلاقة بين الكلمات في السياق الشعري ، ولهُ قيمة كبيرة في إظهار وظائف الصور ، يقول ابن درّاج :

ودوحةَ مجدٍ في السماءِ كأنَّما
كواكبها منها فروعٌ وأغصانُ(١)

يكشف شعر ابن درّاج عن معنى أو إحساس فصوّر مجد الممدوح بشجرة المجد العظيمة في السماء وقلب التشبيه مشبهاً الكواكب بفروع أغصانها وثمارها ، للمبالغة في التصوير ، وكان الأصل أن يُشبه فروع أغصانها وثمارها بالكواكب ، ويبدو واضحاً أنَّ إسناد المجد للدوحة قد غيب الحدود التي تعمل فيها العملية التشبيهية على سبيل التشبيه البليغ في طرف المشبه الذي بدا فاعلاً في عملية قلب التشبيه .

وكذلك قوله :

لقد برحت منهُ ضلوع خوافق
وقد صرحت منهُ دموع سواجم
ونَفْحُ صباً يهفو على جنباتهِ
كتصعيدِ أنفاسي إذا لام لائمُ(٢)

---

(١) الديوان : ١٣٧ .

(٢) المصدر نفسه : ٢٥١ .

شبّهَ رياح الصبا التي انتشرت رائحتها في المكان المتخيل بتصعيد الأنفاس ، فجعلَ (تصعيد الأنفاس) أتم وأكمل في هذهِ الصورة من نفح الصبا ، وكان الأصل أن يُشبه (تصعيد الأنفاس) بـ(نفح الصبا) الذي يعمُّ المكان ، فقلب التشبه لتكون الصورة ذات بُعد خيالي وتؤلف جانباً من جوانب القيمة الجمالية من خلال المعنى الذي يقررهُ التشبيه المقلوب ومدى تفاعله ، وآلية عملهِ في السياق الشعري ذي الوظيفة النفسية ، إذ ارتبطت أنفاس الشاعر بالمكان بوصفهِ رمزاً للذكريات .

ويستقيم عكس التشبيه وقلبه عندما ((لم يقصد ضرب من المبالغة في إثبات الصفة للشيء ، والقصد إلى إيهام الناقص أنَّهُ كالزائد ، واقتصر على الجمع بين الشيئين في مطلق الصورة والشكل واللون ، أو جمع وصفين على وجه يوجد في الفرع على حدَّهُ أو قريب منهُ في الأصل ، فإنَّ العكس يستقيم في التشبيه))[١] ، من ذلك قوله :

ودنت لهُ الآمال حتّى خيَّلت

إنَّ النجوم لهُ ثمارٌ تُجتنى[٢]

فقد صوّر الآمال بمشهد تخييلي فهي أشجار يانعة الثمار يحيل على النجوم ، فجعل النجوم مشبهاً والثمار مشبهاً بهِ على سبيل التشبيه المقلوب ، وكان الأصل أن يشبه الثمار اليانعة بالنجوم لكنهُ قلب التشبيه لوصفٍ مشترك بين الثمار اليانعة في الأشجار ، والنجوم المتلألئة في السماء ، وهي تُشير إلى صفاء السماء ولمعان النجوم ، وكذلك قوله :

وأنعم بحمَّامٍ حِمَى لكَ فألهُ

وعلى عدوك ترحة وحِمامُ

مما بنتهُ لكَ السعود وأبدعت

---

(١) أسرار البلاغة : ٢٢٢ .

(٢) الديوان : ٣٧٦ .

فيهِ المنى وتأنق الإحكامُ

وتدفقت فيهِ المياهُ كما جرى

في كفكَ الإفضالُ والإنعامُ(١)

فقد استقام التشبيه على الرغم من قلبهِ وعكسهِ ، حيث شبه تدفق المياه في (الحمَّام) الذي صنعهُ ممدوحهُ بـ(جريان الأفضال والأنعام في كفهِ) ، وكان الأصل أن يكون جريان الأفضال والأنعام مشبهاً ، وتدفق المياه مشبهاً بهِ فقلب التشبيه واستقام لوصفٍ مشترك بين الطرفين ، فتدفق المياه لكثرتها وسرعتها ، وجريان الأفضال والأنعام في كفهِ لكثرتها وسرعتها ، أما في قولهِ :

وليلٍ كريعان الشباب قذفتهُ

بهول السرى حتَّى أُشِيبَتْ ذوائبهُ(٢)

قلب التشبيه فجعل (الليل) مشبهاً ، و(ريعان الشباب) مشبهاً بهِ ، فنجد (ريعان الشباب) أي مقتلبه أصلاً ، و(الليل) في سرعتهِ ومرورهِ فرعاً ، ليستقيم التشبيه ويُضفي على الصورة شيئاً من التخييل .

((وقد يقصد الشاعر ، على عادة التخييل ، أن يوهم في الشيء هو قاصرٌ على نظيره في الصفة إنّهُ زائد عليهِ في استحقاقها ، واستيجاب أن يجعل أصلاً فيها ، فيصحُّ على موجب دعواه وسرفهُ أن يجعل الفرع أصلاً ، وإنْ كنّا إذا رجعنا إلى التحقيق ، لم نجد الأمر يستقيم على ظاهر ما يضع اللفظ عليهِ))(٣) .

يقول ابن درّاج :

---

(١) المصدر نفسه : ٣٦٤ .

(٢) الديوان : ٩٨ .

(٣) أسرار البلاغة : ٢٢٣ .

كأنَّ شعاع الشمس من نور هديها

وعرف نسيم الرَّوض من طيّبها نفحُ[١]

جعل نور هديها أعرف وأتم وأكمل في النور والضياء من شعاع الشمس ، فاستقام بحكم هذهِ النيّة أن يجعل شعاع الشمس فرعاً ، ونور هديها أصلاً .

وكذلك جعل طيبها أتم وأكمل في رائحتها من عرف نسيم الروض ، ليجعل (عرف نسيم الروض) فرعاً و(طيبها) أصلاً.

وكذلك قوله :

وأسفر عن زهر النجوم كأنَّما

جبيُنك أبدى عن خلائقك الزهرُ[٢]

إذ جعل جبين ممدوحه أتم وأكمل في ضيائهِ من النجوم التي تلألأت وأشرقت وعلا جمالها ، لتكون فرعاً ، وجبين ممدوحه أصلاً على سبيل التشبيه المقلوب .

أما في قوله :

فما نجم الهدى إلّا سناني

ولا فلق الضحى إلّا حسامي[٣]

فقد جاء التعبير في سياق القصر ، وهو أسلوب توكيدي أضفى على التشبيه بُعداً جديداً أدى إلى تماسك طرفي التشبيه بجعله نصل رمحه وحسامه أصلاً ، وفلق

---

(١) الديوان : ٥٢٥ .

(٢) الديوان : ٢٨٨ .

(٣) المصدر نفسه : ٣٣٧ .

الضحى فرعاً ، فنصل رمحه وحسامه أكمل وأتم في لمعانه من نجم الهدى وفلق الضحى على عادة التخييل .

ونجد التشبيه المقلوب على عادة التخييل في قوله :

ولاح لنا فيه هلال كأنّه

بشير بفتحٍ منك أشرق بالبشرِ (١)

جعل البشير الذي بشرّ بالفتح أتم وأكمل في طلعتهِ من الهلال الذي أضاء وتلألأ وأشرق ليكون فرعاً ، والبشير بالفتح أصلاً ، مما زاد الصورة تخييلاً وتأملاً في رصد الظواهر الفنيّة بين الطرفين .

إن التشبيه المقلوب نمط أدائي ، شكل ملمحاً أسلوبياً في شعر ابن درّاج القسطلي ، كأنّه أصلٌ في التشبيه ، وهو حَسِنُ الموقع لطيف المأخذ ، من مظاهر الفن والإبداع في التعبير .

---

(١) الديوان : ٢٨٨ .

شعرية وجه الشبه :

تُعرف الشعرية (Poetics) بأنّها ((العلم الذي يختص في البحث فيما يجعل الملفوظ الشعري نصّاً أدبياً ذا قيّم إنشائية وتعبيريّة))[1] ، وهي من اصطلاحات النقد اللساني الحديث ويُعنونَ بهِ علم البحث في أدبية النص وهي ((السمات التي تظهر على النص بفعل ترتيب وتحسين مُعيّنين ، حيث تؤدي هذه السمات – في الأخير – إلى ظهور أسلوب شعري يطغى على النص)) [2] ، وتنحصر عند د. أحمد مطلوب في اتجاهين : يمثل الاتجاه الأول ((فن الشعر وأصوله التي تُتّبع للوصول إلى شعر يدلّ على شاعرية ذات تميّز وحضور))[3] ، ويمثل الاتجاه الثاني ((الطاقة المتفجّرة في الكلام المتميّز بقدرته على الانزياح والتفرّد وخلق حالة من التوتر))[4] ، وتسهم عدّة عناصر في تكوين الشعرية وأنّ عملية المشابهة إحدى هذه العناصر التي تجعل العمل الأدبي يتمتع بجمالية فنيّة حيث يقوم وجه الشبه بتوليد المعاني التي قد تكون مجازية أيضاً للجمع بين المشبه والمشبه به وإظهار الصفات التي يراد أنْ تنهض عليها المماثلة بين الطرفين ، وهو ما يجعل العمل الإبداعي أقرب إلى (الأدبية) ، وغالباً ما يكون وجه الشبه ذا طابع كنائي قائم على تداعي المعاني واستحضار الأفكار ، وهو المقصود بقولنا شعرية وجه الشبه ، حيث يسهم في أغناء الصورة بالخيال ، وإثارة الحواس وشدّ المتلقي تجاه مصورات فنيّة تربط بين طرفي التشبيه ، بحيث يصبح المعنى متحرّكاً في فضاء جمالي له

---

(١) النص الأدبي تحليله وبناؤه : ١٢٦ .

(٢) مفاهيم الشعرية : ١٢ .

(٣) الشعرية (بحث) ، د. أحمد مطلوب ، مجلة المجمع العلمي ، بغداد ، مج ٤٠ ، ١٩٨٩م : ٤٥ .

(٤) المصدر نفسه : ٤٦ .

فرادته وخصوصيته ممّا يجعله أقدر على حوار مخيَّلةِ المتلقي ، ويصدق على ذلك قول ابن درّاج :

وسيفٌ إذا لَألَأَتْهُ الحرو
بُ طار العُداة به كالهباءِ(١)

فهو يشبّه انهزام الأعداء وقوّة ضربهم بالسيف بـ (الهباء) وهو ((التراب الذي تطيره الريح ويلزق بالأشياء ، أو ينبثُّ في الهواء فلا يبدو إلّا في ضوء الشمس))(٢) ، وقد حُذف وجه الشبه وهو (الاندثار والتشتت) ممّا جعل المشبه مماثلاً للمشبه به ، وقد أضفى على الصورة شيئاً من الغموض المُنتج والإيحاء ، فأبعدها عن مدى الظاهر وفسح المجال لتخيّل تلك الصفات المشتركة بين الطرفين ، فاكتسبت الصورة بذلك قدراً كبيراً من الإيحاء ، الذي يبدو جليّاً في قوله :

ومُلْكٌ ينير بعبد المليك
كشمس الضُّحى ساعدتها السُّعودُ(٣)

حيث شبّه (المُلْكُ الذي ينير بعبد المليك) – أي الممدوح – بـ(شمس الضحى ساعدتها السعود) ؛ ليجعل المشبّه أكثر بياناً ووضوحاً ، فشمس الضحى تبرزُ وهي في ارتفاع وسط النهار وامتداده ، أي أنَّ الإضاءة والوضوح بالمُلك تحققت بعبد المليك ، كما أنّ شمس الضحى ساعدتها السعود ، وقد حُذِف وجه الشبه وهو (الإشراق والنور) لتكون الصورة التشبيهية أكثر قدرة على الإيحاء وتحريك الخيال ، إذ إنّ ((الخيال المصوّر يدرك ما في المعاني من عمق وما يتصل بها من أسرار

---

(١) الديوان : ٢١١ .
(٢) المعجم الوسيط (هبا) .
(٣) الديوان : ١٠١ .

جميلة إدراكاً حاداً رائعاً والذوق يختار أصفى العبارات وأليقها بهذا الخيال الجميل))[١]

إنَّ توظّيف الأخيلة عملية فنيّة تؤدي إلى تشكيل مصوّرات في ذهن المتلقي ، والخيال عنصرٌ مهم في الإبداع يتحقق من الربط بين الأشياء المختلفة من خلال وجه الشبّه ، ويكوّن صورة تشبيهية تملأ النفس وتطبع الذوق ، وهي دليله وناحيته الناطقة ، وطريقة من طرائق التعبير التي يسلكها شعر ابن درّاج ، من ذلك قوله :

وكواكب الجوزاء تهوي جُنَّحاً
مثل الخوامس قد عدلْنَ لمنهلِ
وكأنّما الشّعري سراجُ توقد
وَقفٌ على طُرق النجوم الضُّللِ[٢]

لجأ الشاعر إلى صورة تشبيهية ذات خيالٍ واسعٍ ، فشبّه كواكب الجوزاء وهي تسقط من علّوٍ بـ(الخوامس) وهي الإبلُ التي ((تَرِدُ الماءَ في اليوم الخامس من ورودها السابق ، فيكون بين الوردتين ثلاثةُ أيامٍ))[٣] فتميل بسرعةٍ إلى الموضع الذي فيهِ المشرب من شدّة عطشها ، والملاحظ أنَّ طرفي الصورة يقومان على معانٍ عدّة :

يوازي

* تهاوي الكواكب المتتابعة ⟵⟶ تهاوي الإبل على الماء وهي عطشى

* وجه الشبه متخفٍ وهو (السرعة والحركة) .

---

(١) الأسلوب (الشايب) : ١٦٢ .
(٢) الديوان : ٥٥٨ .
(٣) المعجم الوسيط (خَمَسَ) .

ثمَّ انتقل إلى صورة تشبيهية أُخرى فشبّه (الشعري) – وهو كوكبٌ في السماء – بـ(السراج) إي المصباح الذي تلألأ ولمعَ ، وكأنَّ الشعري حلَّ مقام النجوم المخفية ؛ لشدّة جمالهِ ، ووجه الشبّه مخفي يحيلُ على (اللمعان والتلألؤ).

إنَّ وجه الشبّه الخفيّ البعيد هو أكثر تأثيراً ، إذ يفيد في النفس زيادة معرفة لم تكن معروفة لديها مسبقاً ، والنفس تشعر باللّذة تجاه هذهِ المعرفة الجديدة وقد ضاعفَ سرورها ، إنَّها لم تحصل على ما حصلت عليهِ إلا بعد تأمل[١]، يتضح في قولهِ :

فكأنَّ صفحة وجههِ شمس الضحى
وصُلِت ببدرٍ بالنجوم مكلّلِ[٢]

تبدو الصورة أكثر وضوحاً فشبّه صفحة وجه الممدوح بشمس الضحى التي وصُلِت بالبدر المتوّج بالنجوم أو المحفوف بالنور ، فهو ملتمع من كلِّ جوانبهِ ، وأُخفيَّ وجه الشبّه وهو (النور والإشراق) لما لهُ من دورٍ فاعلٍ في التشكيل الصوري ، فهو القوّة التي تجعل المبدع يربط بين الأشياء المختلفة ؛ لتكون الصورة ذات تشكيل جمالي تستحضر لغة الإبداع للمعاني بصياغة تمليها قدرة الشاعر وتجربته وفق مماثلة تعقد الصلّة بين الطرفينِ ، وقد ظهر طرف المشبّه بهِ بهيأة (المشهد) المنظور ، ممّا جعل وجه الشبّه أوضح فبدت الصورة أعمقُ فيضاً بالشعرية وأكثرُ ثراءً بها ، فكلّما كان وجه الشبّه أكثر إضاءة للمشابهة كانت الصورة أكثر إشراقاً ، ويبدو ذلكَ جليّاً في قولهِ :

(١) يُنظر : الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية : ١٦٤ .
(٢) الديوان : ٥٦٠ .

جيشاً إذا آد متن الأرض تعِدلهُ
بحلمٍ أروعَ راسي الحِلمِ مُتئِدهْ
كالبحر تنسِجهُ ريحُ الصَّبا حُبُكاً
إذا ترقرق في الماذيَّ من زَرَدِهْ [١]

فقد تميّزت الصورة باحتشاد المعاني ، حيث تناسبت الألفاظ وانسجمت بطريقة ما داخل البنية الشعرية ، وبدت ذات قدرة على التأثير بما تبثهْ هذهِ المعاني من صفات بين الطرفين ، فنجد صورة المشبّه (الجيش) إذا اشتدَ وأسرع على متن الأرض تقيمهُ وتسويهِ وتشرف قدره ، مشبِّهاً إيّاها بصورة البحر الذي تنسجهُ ريح الصَّبا حُبكا ، حيث تجعله ذا موج جميل ، واصفاً لونهِ بالعسل ، وهو سريع الانحدار ، ليكون وجه الشبّه متعدداً يُحيل على (الكثرة ، القوّة ، الامتداد) .

وقد أحسن الشاعر في نسج الألفاظ من خلال رؤيته الشمولية ، مُضيفاً عليها من ملامح شخصيتهِ ، مؤكداً فنَّهُ الشعريّ المعبّر عن خصوصيتهِ[٢] .

إنَّ المُشابهة تكون شعرية بقدر ما تمنحهُ من فرصة لإدراك المغايرة أو لتأكيد التضاد وإضاءتهِ ، أي إنَّ المُشابهة شعرية بقدر ما تسمح بخلق فجوة بين الأشياء في وجودها الجدلي في علاقات تشابهها وتضادّها ، أو تمايزها ، وكلَّما اتسعت الفجوة (المكتشفة) كانت الصورة أعمق فيضاً بالشعرية[٣] ، وإنَّ لوجه الشبّه دوراً فاعلاً في إضاءة المشابهة بين الطرفين بما يُضفيهِ على الصورة من جمالية لتكون أكثر إشراقاً وأظهر لدى المتلقي .

---

(١) الديوان : ٢٤٠ .
(٢) يُنظر : لغة الشعر عند أبي فراس الحمداني : ٣٤ .
(٣) يُنظر : في الشعرية (أبو ديب) : ٤٧ .

إضاءة (فاعلية المنظور اللغوي للمجاز) :

يُعدُّ المجاز اللّغوي ميدان الاهتمام الأدبي ويرتبط بآلية الاستبدال وشعرية التعبير ، إذ يقوم على استعمال اللّفظ في غير ما وضع له لتحقيق المغايرة [١] ، فاللّغة لا يمكن أنْ تبقى محصورة في ألفاظها الوضعية إذ لابد لها أنْ تنتقل للدلالة على معانٍ جديدة يتطلبها التطوّر وانَّ وظيفة التعبير المجازي لا تقتصر على توليد دلالات جديدة في المفردات وإنّما تتجاوز إلى تكوين علاقات جديدة بين مفردات لا تلتقي على صعيد التعبير الحقيقي ، وهذه العلاقات تمنح التعبير المجازي جدّته وفاعليته الفنية والموضوعية [٢] ، ولعلّ دراسة عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١ أو ٤٧٤هـ) للمجاز تمثل أفضل ما أنتجتهُ البلاغة العربية لهذا المنهج فهو يرى أنَّ المجاز أعم من الاستعارة و((أنَّ كل استعارة مجاز ، وليس كلُّ مجاز (استعارة)))[٣].

فالكلمة الواحدة يمكن استعمالها في حقول دلاليّة مختلفة ، واعتبار المجاز والاستعارة في إطار التعميم خلال الحقول ، فما يقع هو أنَّ بنية حقل دلالي تطعم بحقل دلالي آخر ، والأثر الجمالي يحدث عن إدراك إعادة بناء حقل معروف بطريقة جديدة [٤] ، إذ إنَّ الاستعارة والمجاز ليسا مجرد تفصيلات ولا حُلى تزين الشعر ويمكن الاستغناء عنهما بل هما خصائص الشعر الجوهري وليس المضمون هو سبب الشكل الشعري بل هو نتيجة من نتائجه ، ووظائف الشعر تتولّد من صوره .

إنَّ المجاز اللّغوي يكون في نقل الألفاظ من حقائقها اللّغوية إلى معانٍ أخرى بينها صلة ومناسبة ، وقد قسّمهُ الخطيب القزويني (ت٧٣٩هـ) إلى ((ضربين :

---

(١) يُنظر: في تأصيل مصطلح الاستعارة – مداخل تنظيرية (بحث)، د. إياد عبد الودود عثمان الحمداني ، مجلة المجمع العلمي، بغداد، ج٣، مج٥٤، ١٤٢٨هـ – ٢٠٠٧م : ١٠٦ .

(٢) يُنظر: الصورة المجازية في شعر المتنبي (أطروحة دكتوراه) : ٣١ .

(٣) أسرار البلاغة : ٣٩٨ .

(٤) يُنظر : كتاب المنزلات (منزلة الحداثة) : ١/ ٨٧ – ٨٨ .

مرسل واستعارة ؛ لأنَّ العلاقة المصححة إنْ كانت تشبيه معناه بما هو موضوع له فهو استعارة وإلا فهو مرسل))(١) .

المجاز اللّغوي ←
- ← قائم على علاقة المشابهة (استعارة)
- ← قائم على علاقات أخرى غير المشابهة (مجاز مرسل)

أولاً : الاستعارة : (مدخل تنظيري) :

---

(١) الإيضاح : ٢٥٤ .

تقع الاستعارة ضمن دائرة (المجاز اللغوي) وتعدُّ من الأساليب البيانية التي تضفي الحسن والجمال على الكلام وتمنحه قدرة على التأثير في نفس المتلقي ، وهي وسيلة بلاغية على أنَّها مصدرٌ من مصادر التخييل الذي يمثل جوهر التجربة الشعرية ، فالاستعارة تقوم على خاصية العدول في التعبير وهي((ليست مجرد تغيير في المعنى ، إنها تغيير في طبيعة أو نمط المعنى ، انتقال من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي))(١) .

وقد تطوّر مفهوم الاستعارة في التراث البلاغي باتجاه معناه الاصطلاحي وفقاً لما يأتي :

(١) يرى الجاحظ (ت٢٥٥هـ) أنَّ ((الاستعارة تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه))(٢) .

(٢) نجدُ ابن المعتز (ت٢٩٦هـ) يقصر الاستعارة على اللّفظ دون ذكر المعنى بقولهِ إنّها ((استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عُرف بها))(٣) .

(٣) يرى الحسن بن بشر الآمدي (ت٣٧٠هـ) ((أنَّ للاستعارة حدّاً تصلح فيه فإذا جاوزته فسدت وقبحت))(٤) .

والكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلاّ إذا أورد ((المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله ، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه))(٥) ، والكلام مبني على الفائدة في حقيقته ومجازه وإذا لم تتعلّق اللفظة المستعارة بفائدة في النطق فلا وجه لاستعارتها (٦) .

---

(١) بنية اللغة الشعرية : ٢٠٥ .

(٢) البيان والتبيين : ١ ، ١٥٣ .

(٣) البديع : ٢ .

(٤) الموازنة : ٢٤٢ .

(٥) الموازنة : ٣٨٠ .

(٦) المصدر نفسه : ١٧٩ .

(٤) أخذ البحث في مصطلح الاستعارة عند القاضي الجرجاني (ت٣٩٢هـ) يتسم بملامح الوضوح في الرؤية الفنية ، ولم يقتصر في الحدود اللغوية للمفهوم بل يتجاوزها إلى خصائص الاستعارة ومكوناتها الأساسية بقوله هي ((ما اكتفى فيها بالاسم المستعار عن الأصل ، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها ، وملاكها تقريب الشبه ، ومناسبة المستعار له للمستعار منه ، وامتزاج اللّفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرة ، ولا يتبيّن في احدهما إعراض عن الآخر))[١] ، وهذا التعريف أكثر وضوحاً ، وأعمق دلالة ، وهو يوضح العلاقة بين المستعار له والمستعار منه .

(٥) الاستعارة عند أبي هلال العسكري (ت٣٩٥هـ) هي ((نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللّغة إلى غيره لغرض ، وذلك الغرض أما ان يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه ، أو تأكيده والمبالغة فيه ، أو الإشارة إليه بالقليل من اللّفظ ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه))[٢] .

(٦) يرى ابن رشيق القيرواني (ت٤٥٦ أو ٤٦٣هـ) أنَّ ((الاستعارة أفضل المجاز، وأول أبواب البديع ، وليس في حُلى الشعر أعجب منها وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها ونزلت موضعها))[٣] ، وقوله البديع هنا لا يعني (علم البديع) بمفهومنا القارّ ، فقد كان المصطلح في طور التكوين .

(٧) شهدَ البحث البلاغي في الاستعارة تطوّراً فنيّاً على يد عبد القاهر الجرجاني، ومفهوم الاستعارة أشمل من سابقيه بقوله ((أن تريدَ تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبّه به، فتعيرهُ المشبّه وتجريه عليه، تريد أن تقول : رأيتُ رجلاً هو كالأسد في شجاعته وقوّة بطشه سواء، فتدع ذلك وتقول رأيتُ أسداً، وضرب آخر من الاستعارة وهو ما كان قوله (إذْ أصبحتْ بيَدِ الشّمال زمِامُها) ، هذا الضرب وإنْ كان الناس

---

(١) الوساطة : ٤١ .

(٢) كتاب الصناعتين : ٢٧٤ .

(٣) العمدة : ١/ ٢٣٩ .

يضمّونه إلى الأوّل حيث يذكرون الاستعارة فليسا سواءً ، وذاك انّك في الأوّل تجعل الشيءَ الشيء ليس به، وفي الثاني تجعل للشيء الشيء له))[(١)] .

(٨) نما مصطلح الاستعارة على يد السكاكي (ت٦٢٦هـ) فقد كان تعريفه لها دقيقاً بقوله ((هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدّعياً دخول المشبه في جنس المشبه به دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه بهِ كما تقول : في الحمَّامِ أسدٌ وأنت تريد به الشجاع مدعياً أنه من جنس الأسود فتثبت للشجاع ما يخص المشبه به وهو اسم جنسه مع سد طريق التشبيه بإفراده في الذكر أو كما تقول إنَّ المنية أنشبت أظفارها وأنت تريد بالمنية السبع بادعاء السبعية لها وإنكار أن تكون شيئاً غير سبع فتثبت لها ما يخص المشبه به وهو الأظفار))[(٢)] وهذا إجراء الاستعارة التصريحية والاستعارة المكنية .

(٩) أطلق ابن الأثير (ت٦٣٧هـ) على الاستعارة تسمية التشبيه المحذوف بقوله ((والتشبيه ضربان : تشبيه تام ، وتشبيه محذوف، فالتشبيه التام : أنْ يُذكرَ المشبّه والمشبّه به، والتشبيه المحذوف : أنْ يُذكرَ المشبّه دون المشبّه به ويسمى (استعارة)))[(٣)] ويقصد الاستعارتين التصريحيّة والمكنية على التوالي .

(١٠) عرّف الخطيب القزويني الاستعارة بقولهِ ((وهي ما كانت علاقته تشبيه معناه بما وضع لهُ))[(٤)] ، أو ((الاستعارة ما تضمن تشبيه معناه بما وضع لهُ))[(٥)] .

---

(١) دلائل الإعجاز : ٦٧ .

(٢) مفتاح العلوم : ١٧٤ .

(٣) المثل السائر : ٢/ ٥٨ .

(٤) الإيضاح : ٢٦١ .

(٥) المصدر نفسه : ٢٦٢ .

وتعدُّ الاستعارة في المفهوم المعاصر عنصراً جوهرياً من عناصر الإبداع في الخطاب الشعري وبرهاناً على عمق الموهبة الشعرية و((تظل واحدة من التركيبات الصورية التي حملتْ المعنيين بشؤون اللغة الجمالية على جعلها بؤرة اللّغة المذكورة ولعلَّ سر ذلك هو إنّها خلاف للتشبيه الذي يحتفظ بحدود الفاصلة بين الطرفين أو حتى الكناية التي تعتمد وسائط بينهما تردم الحدود المذكورة)) (١) .

إنَّ النسق اللغوي الذي يكوّن الاستعارة يفقد معناه على صعيد المستوى الدلالي لأجل العثور عليه في المستوى الإيحائي ، ويعد جاكوب كرج الاستعارة من الصور الكلامية التي هي أكثر تبدلاً من التشبيه إذ إنها تقارن بين شيئين غير متشابهين من أجل التوكيد على قيمة فردية مشتركة في الحالتين(٢)، والتعبير الاستعاري سمة رفيعة من سمات الأسلوب فيعطيكَ فكرتين في فكرة واحدة (٣) .

والاستعارة نشاط عقلي ووجداني يعمل على تنسيق الأفعال لتقدّم في نهاية الأمر علاقات نفسانية ، كما أنّها تعمل على تنظيم التجربة الإنسانية وتنطبع على صدقة الشعور(٤)، وهي من أدق أساليب البيان تعبيراً ، وأوضحها ، وأكملها تأديةً للمعنى .

ثانياً : المجاز المرسل (مدخل تنظيري)

يُعدُّ المجاز المرسل ضرباً من التوسع في أساليب اللغة، فاللفظ يُنقل من مدلوله الأصلي، إلى مدلول جديد يبعث على التأمل ، ويستثير الخيال والتفكير ، وهو مجاز لغويّ علاقته غير المشابهة ، مطلق في علاقاته أي ليس له علاقة معيّنة وإنّما علاقاته كثيرة منها (السببيّة ، المسببّة ، الجزئية ، الكلية ، الحالّية ، الآليّة ،

---

(١) الإسلام والأدب : ١٦٣ .

(٢) يُنظر : مقدمة في الشعر : ٢٥– ٢٦ .

(٣) في الاستعارة : أ.آريتشاردز ، مجلة الآداب ، جامعة البصرة ، ترجمة د. ناصر حلاوي ، ع٩ لسنة ١٩٧٤م : ٢٧٣ .

(٤) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطوّر : ٤١٨ .

اعتبار ما كان ، اعتبار ما سيكون ، المحليّة ...) ، وسُمِّي مرسلاً لأنّه أُرسل عن دعوى الاتحاد المعتبرة في الاستعارة، إذ ليست العلاقة بين المعنيين المشابهة حتى يدعي اتحادهما أو ؛ لأنّه أرسل أي أطلق عن التقييّد بعلاقة واحدة .

وقد وصف المجاز المرسل ((بأنّه صورة مجازية تعمل بالعلاقة القائمة على التداعي وهو تسمية شيء باسم شيء آخر يهيئ وجوداً جديداً للمعنى المقصود وهذان الشيئان يتفاعل أحدهما مع الآخر بشكل ما ، إمّا بوجوده الظاهر أو بالكيفية التي يظهر بها))[١]، فله دور فاعل في تكوين الصورة الأدبية إذ ليست الاستعارة الشكل المجازي الوحيد الذي يضيف عنصراً محدّداً للمستوى الإشاري للقول بل إنّ بعض الصور لا تتم إلاّ من خلال عمليات المجاز المرسل على أنّها أساس الصورة أو الدعامة التي تثيرها عندما تضع شيئاً متعيناً مكان مجرّد [٢]، فتستعمل الكلمة في غير ما وُضعتْ له لعلاقة غير المشابهة بين المعنيين .

ويعدُّ عبد القاهر الجرجاني أوّل من أطلق مصطلح (المجاز المرسل)[٣] ، وتابعهُ السكاكي ، وبدر الدين بن مالك (ت٦٨٦هـ) ، والقزويني ، وتوسَّع ابن القيم الجوزية (ت٧٥١هـ) ، والعلوي (ت٧٤٩هـ) ، والزركشي (ت٧٩٤هـ) في بحث هذا النوع وجمعوا علاقاته[٤]، وقد حُصرت دراسة الخيال عند نقاد العرب في أبواب المجاز المرسل والتشبيه والاستعارة المبنية عليه والكناية ، وجميعها مؤسسة على تداعي المعاني ؛ لأنّ الصلة في المجاز المرسل غير المشابهة [٥] .

---

(١) التصوير المجازي : ١١٤ .
(٢) يُنظر : علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته : ٢٥٥ .
(٣) يُنظر : أسرار البلاغة : ٤٠٣ ، ٤١٢ .
(٤) يُنظر : معجم المصطلحات البلاغية : ٢٠٧/٣ .
(٥) يُنظر : أسس النقد الأدبي عند العرب : ٥١٠ .

وقد عرّف الخطيب القزويني المجاز المرسل بأنّه ((ما كانت العلاقة بين ما استعمل فيه وما وضع له ملابسة غير التشبيه))[١]، وبما أنَّ النشاط الجمالي ينتقل إلى ميدان الوعي، فإنَّ مادة جمالية تنشأ هنا، وبناء هذه المادة يعدُّ عنصراً من عناصر تكوين الخيال وصياغة الصورة [٢]، ولما كان ((المجاز المرسل يتميّز بخاصية انزلاق الإشارة بالتجاوز السياقي فمن الطبيعي ان يعتمد تأثيره الأسلوبي على هذا الانزلاق ويمضي في اتجاهه ، وبينما لا يقوى انزلاق إشاري واحد على أن يحدث سوى انطباع يسير لا يكاد المتلقي يشعر به فإن تتابع هذه الانزلاقات ووقوعها في نفس الاتجاه لا بُدَّ أن يُحدث حركة تؤدي بدورها إلى رسم النص من خلال الكتابة المجازية بسمة خاصة ومميزة))[٣] ، لذلك فأنَّ المجاز المرسل من خصائص اللّغة الإبداعية ، وله دورٌ مهم في تكوين الصورة ، وهو وسيلة للتوسع في المعنى وإضفاء صفات جمالية مصدرها الخيال ، الاّ أن الإجراء البلاغي التقليدي للمجاز المرسل محدود يعوق عملية التصوير ويُحجم التأمل الذي تحتفي به أمثلة المجاز المرسل ، وانَّ القراءة النقدية الفاعلة في أمثلة المجاز المرسل لا تتحقق ما لم ترافقها النظرة الأسلوبية المستندة إلى السياق والانسجام ، وهذا نموذجٌ للمجاز المرسل :

(١) قَالَ تَعَالَى: ﴿ وَءَاتُواْ ٱلْيَتَٰمَىٰٓ أَمْوَٰلَهُمْ ۖ وَلَا تَتَبَدَّلُواْ ٱلْخَبِيثَ بِٱلطَّيِّبِ ۖ وَلَا تَأْكُلُوٓاْ أَمْوَٰلَهُمْ إِلَىٰٓ أَمْوَٰلِكُمْ ۚ إِنَّهُۥ كَانَ حُوبًا كَبِيرًا ﴿٢﴾ ﴾ [سورة النساء:٢]

اليتيم من مات أبواه ولم يبلغ سنّ الرشد ولا تُسلّم إليه الأموال إلاّ بعد بلوغه لعجزه عن التصرّف بها ، فتسميتهم في الآية الكريمة (يتامى) باعتبار ما كان من قبل ذلك والقرينة الأمر بدفع أموالهم إليهم لاستحقاقهم التصرف بها ، وأنّ لفظة (اليتامى) ذات بعد دلالي يوحي بأمور عدّة :

---

(١) الإيضاح : ٢٥٤ .

(٢) يُنظر : الوعي والفن : ١٣٢ .

(٣) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته : ٢٥٤ .

(أ) إنَّ إثارة التعبير عنهم بلفظ اليتامى مع أنّهم كانوا يتامى كوّن صورة خيالية وكأنَّ صفة اليتم لا تزال عالقة بهم، مما ينبئ بسرعة إعطائهم أموالهم .

(ب) إنَّ لفظة (اليتامى) هي صورة خيالية تذكّر بحال هؤلاء اليتامى وكيف حُرِموا من عطف وحنان الأبوّة ، وهذه الصورة من شأنها تؤدي إلى عدم الطمع بأموالهم .

(٢) قَالَ تَعَالَى: ﴿إِنَّ ٱلَّذِينَ يَأْكُلُونَ أَمْوَٰلَ ٱلْيَتَٰمَىٰ ظُلْمًا إِنَّمَا يَأْكُلُونَ فِى بُطُونِهِمْ نَارًا ۖ وَسَيَصْلَوْنَ سَعِيرًا ۝١٠﴾ [سورة النساء: ١٠]

النار لا تؤكل ، والمراد : يأكلون مالاً حراماً تسبب عنه النار فذكر المسبب النار في موضع السبب وهو المال الحرام (مال اليتامى) ، وقد كوّن المجاز المرسل صورة فاعلة في إظهار فضاعة وبشاعة من يأكلون أموال اليتامى فهم يأكلون ناراً تقذف في أفواههم فتندلع في بطونهم فيكون الألم والعذاب ، ويبدو واضحاً أنّ المجاز المرسل هنا يحيل على الاستعارة أيضاً على سبيل المشابهة بين أكل الحرام ، والنار بجامع الإيذاء، بيد أنّ قراءة المجاز المرسل هي الأظهر .

دراسة في تركيب الاستعارة والمجاز المرسل :

(١) الاستعارة :

تحقق الاستعارة التوسّع في المعنى ، ولها القدرة على بثّ الحياة في الأشياء الجامدة غير الحية حيث تزداد فاعليتها في البناء الشعري لاسيما عندما توظِّفُ

آليات متعددة كالتجسيد والتشخيص والإيحاء والحركة ، فتعمل على صنع بناء فنّي متكامل وليس مجرد إطار شكلي؛ فهي قائمة على إدخال المشبه في جنس المشبه به مما يؤدي إلى إيجاز قائم على زيادة المعنى والتقليل من المبنى وهذا يعطي((الكثير من المعاني باليسير من اللّفظ حتى تُخرج من الصَّدفة الواحدة عدّة من الدرر وتجني من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر ، وإذا تأملت أقسام الصنعة التي بها يكون الكلام في حدِّ البلاغة ومعها يستحق وصف البراعة))[١] وإنّها من أبلغ الألوان البلاغية وأروعها وأنَّ بلاغتها إنّما ترجع إلى حسن تصويرها وانتقاء ألفاظها وإيجازها[٢] ، وإذا تتبَّعنا الاستعارة في شعر ابن درّاج نجدها تثير الخيال وتدفعه إلى تصورات عينية قد تنتهي إلى درجة كبيرة من التركيب، وتعطي إحساساً بما هو ممكن ، وأنَّ شيئاً من الرهافة والدقة ونفاذ البصيرة كفيل بأن يضمن القدرة على تمثيلها[٣]، يقول ابن درّاج :

إن كان وجه الربيع مبتسماً
فالسوسنُ المُجتلى ثناياهُ[٤]

شُبِّهَ الربيعُ بالإنسان ثم حُذِفَ المشبه به ورُمِزَ إليه بشيء من لوازمه وهو الوجه المبتسم على سبيل الاستعارة المكنية، فالربيع يتميّز بالزهور وانتشار الأزهار المختلفة ، لذلك اختار الشاعر ورود السوسن، لما تتميّز به من ألوان جذابة تختلف باختلاف النوع فمنها (الأبيض ، والأزرق ، والأحمر ، والأصفر) ، وكأنّه جمع ألوان الربيع بزهرة السوسن .

---

(١) أسرار البلاغة : ٤٣ .
(٢) يُنظر : الاستعارة نشأتها وتطورها : ١٠٩ .
(٣) يُنظر : نظرية البنائية : ٣٥٧ .
(٤) الديوان : ١٢١ .

وشعر ابن درّاج ذو قدرة كبيرة على تشكيل هذه المصورات من خلال الخيال ، الذي يكون قوّة تجعله يربط بين الأشياء عن طريقِ التشخيص بـ((إضفاء صفات إنسانية على كلّ من المحسوسات الماديّة والأشياء المعنوية))(١) ، فللربيع وجه مبتسم تجلّت من ثناياه نبتة ذات زهرات ملَّونة تعكس ألوان الربيع .

وفي قول ابن درّاج :

ضَحِك الزمانُ لنا فهاكَ وهاتِهِ
أَوَما رأيتَ الوردَ في شَجَراتِهِ (٢)

شبّه الزمان بالإنسان بعد أن حُذِف المشبه به واستعيرت صفة من صفاته وهو الضحك للمشبه على سبيل الاستعارة المكنية ، وشبههُ أيضاً بالنبات الجميل وحذف المشبه به واستعار صفاتهِ وهي (الورد في شجراتهِ) للمشبه (الزمان) على سبيل الاستعارة المكنية .

فالزمان يضحك مرّة ، والوردُ في شجراته مرّةً أخرى تعبيراً عن جمال الأيام وازدهارها ، إذ إن الاستعارة تضفي صفات الإنسان على المُدْرَكات العقلية بنمط تصويري ذي قدرة على إثارة الخيال في لحظة من لحظات الانفعال الشعري ؛ فتتحول المُدْرَكات العقلية – الزمان – إلى كتلة إنسانية متحركة تنبض بالحياة ، ناتجة عن الرغبة الحقيقية في خيال ابن درّاج إلى التوحد بالطبيعة من خلال إضفاء الصفات الإنسانية عليها .

ونجدهُ يعبّر عن صوره وأفكاره بأسلوب يطوّع اللغة ويسخّرها لموافقة شكله وغرضه وهي بحر عميق وثروة لا تنفد ومنجم لا يُدرَك غوره ، وكلّما كان أقدر على الغوص في استعاراته كان أقدر على الوصول إلى ما يطمح إليه من لآلىء ألفاظها

(١) التصوير المجازي : ٦٨ .
(٢) الديوان : ١٢٠ .

وعقود جمالها ، وكانت أكثر طواعية للتعبير عن أفكاره واستجابة لمقتضيات صورهِ وأخيلته [١] ، من ذلك قوله :

وتعبق الأرضُ من مسك وغالية

وتمطر المزنُ ياقوتاً ومرجاناً[٢]

لقد شُبِّهت قطرات المطر الهاطلة بالياقوت والمرجان ثمَّ حذف المشبه على سبيل الاستعارة التصريحية .

فالأرض التحقت بها قطرات المطر وهي تبث الريح الطيبة كأنّها المسك، وكأنَّها الياقوت والمرجان ، ولا يخفي ما أحدثته الاستعارة التصريحية من إيجاز مع حسن البيان وجمال التصوير ، حيث يسهم تغيّب أحد الطرفين المشاركين في تشكيل التصوير وإظهار الطرف الآخر لدلالة ينفرد بها ويقصدها ابن درّاج ليساعد على إبراز الطرف المعنيّ ، وتعميق الدلالة التي يقدّمها، أما في قولهِ :

وبحراً سقاكم ريَّ جودٍ وأنعُمٍ

فسَقَوهُ إخلاصَ الصّدورِ ورَووهُ[٣]

شُبّه الممدوح هنا بالبحر بجامع العطاء ، واستعير اللفظ الدال على المشبه به (البحر) للمشبه (الممدوح) على سبيل الاستعارة التصريحية ، بجعله المستعار له ممتزجاً مع المستعار منه وهما وحدة واحدة وشكل واحد ، ومنظر متَّحد ، وكأنَّ ممدوحه بحرٌ قد سقاهم من جودة ونعمه ، وقد سقوه من فيض إخلاصهم ووفائهم ، وتمثلت قوة الصورة في جدّتها وإيجازها وقوّة إيحاءاتها ، والأسلوب الموظّف فيها .

(١) يُنظر : البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية ونظرية السياق : ١٢٢ .

(٢) الديوان : ٢٢٠ .

(٣) المصدر نفسه : ٣٤٧ .

وللاستعارة مساحة واسعة في شعر ابن درّاج ، فالصورة الاستعارية إحدى وسائله المهمة في التعبير عن الأفكار والانفعالات التي يعبّر من خلالها عن القدرة في ابتكار الصور الجميلة ، كما في قوله :

والأرض قد لبِست أثواب زهرتها
وقُلِّد الروض من أزهارها وُشُحا(١)

فقد شبه الأرض بفتاة وحذف المشبه به ، ورمز إليه بشيء من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية ، بإثبات اللبس للأرض ، وتقليد الوشاح للروض بإضفاء الروح واللمسات الإنسانية على الجمادات ، فالأرض لبستْ أثواب زهرتها ، والروض قُلدّ من أزهارها وشحا.

إنَّ ((التجسيد وعي جمالي وفكري ، يقود الصورة الأدبية إلى مزيد من الإبداع اللغوي الجمالي في أطرٍ أسلوبية مغايرة موسومة بالإدهاش ، والطرافة وبث الحياة في الجماد والمعاني ، والحيوان غير العاقلة فضلاً عن ذلك فهو مظهر من مظاهر شحن العقل وتأكيد إبداعه))(٢) وكذلك قوله :

وإن ذبلَتْ من دوحة المُلك نظرةٌ
فما أوحش الدنيا جنيّ قُطوفها (٣)

يُشَبّه الملك بشجرة يانعة ذاتُ رونق وبهجة ، ثم حُذِفَ المشبه به واستُعيرتْ صفاتهُ للمشبه ، وهي الذبول وجني الثمار على سبيل الاستعارة المكنية ؛ لتكون الصورة أكثر خيالاً لدى المتلقي ، فدوحة الملك شجرة ذات رونق وبهجة والثمار تحيطها من كل جانب فما حال الدنيا إن ذهبت ثمارها ؟ .

---

(١) الديوان : ٥٤٠ .
(٢) قراءات بلاغية : ١٣٦ .
(٣) الديوان : ٣١٠ .

وقد تتهيأ لنمط الاستعارة صور الأشياء مترتبة فيها على حدّ ما وقعت عليه في الوجود، فإذا أجال خاطره في تصويرها كأنّه اجتلى حقائقها، كما في قوله :

قمرٌ توسّط من مناسب يعربٍ
قمم السناء وذِروة الأنسابِ [١]

ففي قوله (قمر) استعارة تصريحية ، شبّه فيها ممدوحه بالقمر بجامع الرفعة والسمو والضياء ، حيث تقوم وضوح الفكرة ودقتها على لغته التصويرية وكلماته المفردة التي يؤثرها فهي أدل من سواها على ما يريد ، وكذلك قوله :

وراحةٌ غيَّمت علينا
تَغدِق ساحاتِنا بتبرِ [٢]

شبه اليد بسحابة بجامع العطاء ، ثم حذف المشبه به وهو (السحابة الممطرة) واستعار صفاتها للمشبه (راحة) فيد ممدوحه قد غيمّت وأخذت تغدق في الساحات وابلاً من الذهب، لشدّة عطاء ممدوحه عليهم على سبيل الاستعارة المكنية .

أمَّا في قوله :

وهبَّ غليلُ الشجو في غَلل اللمى
وسال جمان الخدِّ في يانع الوردِ [٣]

فقد أُطلقت لفظة (الجُمان) وأُريد بها الدموع التي تجري على الخدود على سبيل الاستعارة التصريحية ، وأُطلقَ لفظة (يانع الورد) وأُريد بها الخدود بجامع الحمرة على سبيل الاستعارة التصريحية .

---

(١) الديوان : ٩٠ .
(٢) المصدر نفسه : ١٠٨ .
(٣) المصدر نفسه : ٦٦١ .

إنَّ الألفاظ الاستعارية التي أطلقها الشاعر تعبّر عن قوّة مخيلته وإبداعه في التصوير ، إذ إننا نجدُ استعاراتهِ ذات معانٍ متقابلة يريد التوفيق بين بعضها أو المخالفة وهو ما يعرف بـ(المقابلة) وهي ((إيراد الكلام ، ثم مقابلتهِ بمثلهِ في المعنى أو اللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة))[١] أو هي ((أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو معان متوافقة ، ثم بما يقابلها على الترتيب))[٢] فهي تضفي على القول رونقاً وبهجة، وتقوّي الصلة بين الألفاظ والمعاني ، وتجلو الأفكار وتوضّحها ، وتكون سبباً في قوّة الأسلوب ، من ذلك قوله :

أظْلمْتُ فاستوقدتُ نورَ جبينهِ
وظمئتُ فاستسقيتُ وابلَ كَفِّهِ [٣]

شبّه الشاعر نفسه بالليل ثم حذف المشبه به واستعار صفة من صفاته وهو (الظلام) ثم انجلى هذا الظلام بالنور الذي استوقده من جبين ممدوحه الذي شبههُ بالشمس ، ثم حذف المشبه به (الشمس) واستعار صفة من صفاتها وهو (النور) ، ثم انتقل إلى البحر ليشبه كفّه بالسحابة الشديدة المطر، فحذف المشبّه به ورمز إليه بشيء من لوازمها وهو (الوابل) أي المطر المنهمر على سبيل الاستعارة المكنية .

فالمعاني متقابلة على وفق الآتي :

سبب   نتيجة

طباق

أظلمتُ ←——————→ استوقدتُ

---

(١) كتاب الصناعتين : ٣٤٦ .

(٢) علم البديع : ٥٩ .

(٣) الديوان: ٤٣٢ .

طباق

ظمئتُ ⟵⟶ استسقيتُ

وكذلك قوله يرثي عبد الملك بن المنصور عند وفاته ويعزي أخاه ناصر الدولة عبد الرحمن بن المنصور ويهنئه بالحجابة والولاية بعده :

فاليوم قد لبس الإظلام ثوبَ سناً
في عُقْب ما لبس الإصباحُ ثوبَ دجى[١]

شبه الإظلام والإصباح بـ(إنسان) ثم حذف المشبه به واستعار صفة لبس الثوب للمشبه (الإظلام، الإصباح) على سبيل الاستعارة المكنية، فالصورة الاستعارية ذات معانٍ تصويرية متقابلة :

مقابلة

لبس الإظلام ثوبَ سناً ⟵⟶ لبس الإصباحُ ثوبَ دجى

وكذلك قوله :

وقصر تجلَّى فيه (يحيى) و(منذر)
صباحاً لمن يضحي وبدراً لمن يمسي[٢]

شبّه القصر الذي تجلَّى فيه ممدوحيه بـ(الصباح) و(البدر) بجامع الإشراق والنور والجمال وتداعيات أخرى يحيل عليها مشهد البدر في دجى الليل ، ثم حذف المشبه على سبيل الاستعارة التصريحية ، واختار معانٍ متقابلة في استعاراته وهي :

طباق

---

(١) الديوان: ٦٠٣ .

(٢) المصدر نفسه : ٦٧٢ .

لمن يضحي ⟵——⟶ لمن يمسي

وكذلك قوله :

أزْرَعِ المعروف حَزْناً وسهلاً

وأحصُدِ الكفار سبْيًا وقتلاً (١)

شبه (المعروف ، الكفار) بالأشياء التي تزرع وحذف المشبه واستعار لـ(المعروف) صفة من صفات المشبه به وهي(الزرع) واستعار للكفار صفة (الحصاد) على سبيل الاستعارة المكنية .

والصورة الاستعارية ذات معانٍ متقابلة وهي :

سبب نتيجة

طباق

أزرع ⟵——⟶ أحصد

أما في قوله :

فأبشرْ فنجمُ الدين بالسعد طالعٌ

وأيقن فنجم الشِّرك بالخزي آفِلُ (٢)

شبه (الدين) بسماءٍ ثم حذف المشبه به واستعار صفاته للمشبه وهو النجم المتلألئ بجامع العلو والسمو والبشارة والنصر، وشبه الشِّرك بسماء مظلمة واستعار صفات المشبه به للمشبه وهي النجوم الآفلة بجامع الظلام والانهزام على سبيل الاستعارة المكنية .

والصورة الاستعارية ذات معانٍ متقابلة وهي :

---

(١) الديوان : ٦٧٦ .

(٢) المصدر نفسه : ٩٤ .

مقابلة

نجم الدين بالسعد طالع ⟵⟶ نجم الشرك بالخزي آفل

إنَّ الدلالة المعنوية تتضح في جامع الاستعارة وتحديداً في قربها وبعدها أو في وضوحها أو غموضها ، ويقترن ذلك باقتدار وحسن صنعة ودقة تدبير، والصورة الاستعارية المتقابلة ذات غزارة في إنتاج المعنى وتفعيل اللغة الشعرية.

وفي ضوء ما بحثناه نجدُ الصورة الاستعارية في شعر ابن درّاج تظهر بصورة تلقائية تحفّز الذاكرة وتذكيها بشكل توسّع فيه نمط الصورة، وعندما يتأمل المتلقي الصورة الجديدة يرى أنها قد زودته بشيء أفضل مما كان يبتغيه حيث تكون الصورة الاستعارية متتابعة عبر اللقطات لتشكيل نسق متصل متكامل ودال، واللقطة الصورية إحدى القوى المولّدة الفاعلة في نمط التصوير بالاستعارة، إذ إنَّ شعر ابن درّاج يحاول أن يفتح آفاقاً من التفكير أو الشعور أو التخييل ليعرضها في أفضل أحوالها .

(٢) **المجاز المرسل** :

يُعرّف المجاز المرسل بأنّه ((ما كانت العلاقة بين ما استعمل فيه وما وضع له ملابسة غير التشبيه)) (١) أو هو الكلمة المستعملة في غير ما وضعت له لعلاقة غير المشابهة بين المعنيين ، وسمي مرسلاً لأنّه أرسل عن دعوى الاتحاد

---

(١) الإيضاح : ٢٥٤ .

المعتبرة في الاستعارة إذ ليست العلاقة بين المعنيين المشابهة حتى يدعى اتحادهما، أو لأنه أرسل أي أطلق عن التقيد بعلاقة واحدة [١]، ويمتلك قدرة تصويرية فاعلة ، فليست المشابهة العلاقة الوحيدة لتحقيق القدرة على التصوير وانَّ ((قيمة المفردة مرهونة بما تضفيه على السياق من حيوية أو بما تكتسبه منه)) [٢] ليتصف السياق بغزارة المعنى فيتلطف الكلام ويكون ذا عذوبة وسلاسة.

ويوصف المجاز المرسل بأنّه ((أسلوب من الكلام قوامه الاستغناء عن اللفظ الأصلي والتعبير عن المعنى بلفظ يدل على معنى آخر في أصل اللغة ، ولكنهما متداعيان ملتحمان ، فمقومات المجاز المرسل إذن ثلاثة : التعبير عن لفظ آخر، والارتباط بمقتضى التداعي، واعتماد المجاز)) [٣] وهو فن متّسع رحب ينبسط بين يدي ابن درّاج ليعبّر عمّا يستجد في حياته من مدلولات ويجسد مشاعره وأفكاره بأسلوب فنّي يستند إليه العمل الفني، يقول :

وذُلِّلَتْ ليَ أرضٌ أينعَتْ ثَمَراً
وَظللتني سَماءٌ مُلِّئت شُهُبا [٤]

أسند الينع إلى الأرض وهي للثمار والأشجار ، فالأشجار هي التي تينع الثمر ومحلها أو مكانها الأرض ، فإسناد الينع إلى الأرض يمدُّ العلاقة المكانية بالخيال ويجعلها أكثر تصوّراً فالأشجار ذات كثافة ، وقد ملأت الأرض بثمارها ، وذُللت هذه الثمار لكثرتها في الأشجار مقابلاً إيّاها بالسماء التي مُلئت بالشهب .

أمّا قوله :

(١) علم البيان دراسة تحليلية لمسائل البيان : ١٢١ .
(٢) الصراع بين القديم والحديث : ١٩٤ .
(٣) خصائص الأسلوب في الشوقيات : ٢٠٨ .
(٤) الديوان : ٥٠١ .

عقائِلَ أبكاراً غدون نواكحاً

وما أصبحت إلاّ السيوفُ مُهورها [١]

فيحيل على أنَّ صورة المجاز المرسل أكثر اتساعاً ، فلفظة السيوف يراد بها الشجاعة وشدّة البأس في القتال مما يضفي حالة من الإيحاء عند المتلقي بكثرة المعاني التي تولّدها لفظة السيوف ((لتقريره وتصويره في النفس ، فضلاً عن أن تكتمل العبارة لتأديتهِ ، ويبلغ البيان عنه صورته)) [٢].

وأحاول رصد التحولات النوعية في النص الشعري عند ابن درّاج بطريقة تجعله متسلسلاً ومنظَّماً ذا صور ودلالات تقابل الأصل النصي بوصفه اتساقاً بلاغياً للكلمات ورؤيا للأشياء[٣] ، ففي قوله :

فيحسدني فيك العراقُ وشامُه

وإياك فيَّ عبد شمسٍ وهاشمُ[٤]

سمى الحال باسم محله بوصفه مجازاً مرسلاً، فذكر العراق وأراد به أهل العراق ، والشام وأراد به أهل الشام ، وفي العدول عن الحقيقة إلى المجاز ما يحيل على ما يوحي بإشارة واضحة إلى شيوع الحسد في العراق والشام لما يتمتع به من النعمة التي حصل عليها من ممدوحه ، وان كان الحسد غير موجود عند أهل العراق وأهل الشام لكثرة خيراتهم ، ولكن قصَدَهم بالحسد يوحي بأنّه ذا خيرٍ كثير .

---

(١) الديوان : ٩٧ .

(٢) أسرار البلاغة : ١٨١.

(٣) يُنظر: عالمنا في صورة / قراءات سينمائية : ١٥٩ .

(٤) الديوان : ٢٥٩ .

وكذلك قوله :

فكسا المنازل مطعماً ومشارباً

وكسا الأسرَّةَ نَضْرةً وسُرُوراً [(١)]

ذكر اسم المحل وأرادَ به الحال، ففي العدول عن الحقيقة تكون صورة المجاز المرسل أكثر إيحاءً، فالصورة توحي بتقديم الأطعمة والأشربة إلى كلٍّ من في هذه المنازل من إنسان وحيوان؛ ليكون أهل هذه المنازل مبتهجين ومسرورين لما أنعمه الله عليهم من نعمه وفضله، فأهمية المجاز المرسل تكون في تحقيق الإيحاء من أجل توضيح الماهية التي صيغت من أجلها وتحسين وقعها عند المتلقي .

وقد يكون المجاز المرسل ذا لغةٍ رصينة وفاعلة باقتدار في شعر ابن درّاج، إذ توظّف الرموز وتظهر الدلالات بصيغة معمقة إيمائية وإيحائية مراكمة للمعارف والمواقف [(٢)] ، يقول :

أفي مثلها تنبو أياديك عن مثلي؟

وهذهِ الأماني فيك جامعة الشَّمْلِ [(٣)]

في لفظة (أياديك) مجاز مرسل ، ذكر اليد وهو يريد النعمة لما بينهما من علاقة السببيّة، إذ اليد هي سبب النعم ، وأراد أن يوضّحَ بصيغة الاستفهام بأنّ نعم ممدوحه تجاوزته وأُغدِقت على الآخرين مثلما أُغدِقت عليه، فيجيب على ما سأل بنفسه؛ إنَّ هذه النعم وكثرتها هي من شيمة ممدوحه ؛ لترسم هذه التصورات المشهديّة صورة ممدوحه بوسائل تعبيرية فاعلة تقوم على توظيف صيغة الاستفهام في المجاز المرسل في الإجابة عمّا سأل لتوضيح ما في نفسهِ من فكرة ، وهي أنَّ

---

(١) الديوان : ٣٨٣ .

(٢) يُنظر: التذوق والنقد الفني : ٦٣ .

(٣) الديوان: ١٢٣ .

يدي ممدوحه جامعة الشمل لتكون برهاناً على أنّه أطلق لفظ (أياديك) وأرادَ نعمه وعطاياه وكَرَمِه .

ونجدُ المجاز المرسل ذا نمطٍ مؤثرٍ في شعر ابن درّاج، فالمخزون الثقافي والذاكرة البصرية يصوغها بذاته الابتكارية كنتاج لقدراته الفنيّة في تعامله مع تشكيل النص، يقول :

وشمائل (المنصور) قد قطعت

ظلم الظلوم وسنّة البَخَلِ (١)

عبّر عن الجزء بلفظ الكل، فقد ذكر الشمائل وأراد صفات عديدة بيد أنّ أبرزها كانت صفتي القوّة والكرم، إذ إنّ استدعاء المعاني المشتركة في ألفاظ وصيغ متنوعة تؤكد مطلب الشاعر بأنَّ لفظة (الشمائل) تشمل كل صفات ممدوحه، ولكنّه أراد بها صفتين وهما (القوّة ، والكرم) ليقطع دابر الظالمين، ويقضي على سنّة البخل، وبذلك تكون صورة المجاز المرسل قد حقّقت قدرتها في الانسجام بين اللّفظ والمعنى؛ لتمنح النص روابط ووشائج نستطيع من خلالها إدراك جمالية النص، وكذلك قوله :

وهل خَيَّبَتْ يمناك من جاءَ آملاً ؟

فيُكذِبَ ربُّ العرشِ ما أنتَ آملُ (٢)

إنَّ في لفظة (يمناك) مجاز مرسل يحتمل معنيان :

(١) تكون لفظة (يمناك) مجازاً عن العطاء والإنعام والكرم ؛ لأنّها سبب في إيصال النعمة .

(٢) أطلق لفظة (يمناك) وأراد بها القدرة والقوّة والغلبة ؛ لأنَّ اليد سببٌ في ظهور سلطان القدرة من بطش وضرب ومنع .

---

(١) الديوان : ٤٨٩ .

(٢) المصدر نفسه : ٩٥ .

فاللفظة تحتمل معنيين لاسيما أنَّ الشاعر كان يتحدّث عن خوض المعارك وجود ممدوحه ، فأطلق السبب وأراد المسبّب ، فقد عبرّ عن المعنى المراد بصيغة الاستفهام ، بأنَّ عطاء ممدوحه أو قوّته وسعت كلّ من جاء آملاً ولا تخيّب ظنّ مرجوٍّ إليه .

ويُعدُّ الخيال في المجاز المرسل وسيلة لإبراز أفكاره لتصل إلى المتلقي مشخّصة وواضحة ، وأهم ما يميّز نمط الفكرة نشاط المخيلة التي تمنح صورة المجاز المرسل خصبها وحيويتها لتسمو بالمعاني إلى غاية الكمال والجمال ، يقول ابن درّاج :

ورفعتُ ناراً للعيون وَقُودُها
أقتابُ أحداجي ووقر حقائبي (١)

أطلق لفظ (العيون) وأراد به البصر والرؤية ، فالعين آلة الإبصار ، وبذلك يكون المجاز المرسل ذا علاقة الآلية ، والضوء قوّة تؤثر في العين ويحدث البصر ، والعين آلة البصر لاسيما أنَّ الليل مظلمٌ ، وأيُّ قبسة في الظلام تؤثر في العين ويحدث البصر ، والشاعر كان يوقد النار ويرفعها ، ليحدَّ إليه البصر ، وأنَّ وقودها ذو حمل غليظ قد اشتدّ عليه بطول الليل وهو يريد النار موقدة ليسري إليها الساري عندما يراها .

لقد منحت مخيَّلة ابن درّاج صورة المجاز المرسل خيالاً أدى إلى اتساع نمط التصوير .

وبذلك يكون المجاز المرسل ذا قدرة على التصوير ويحقق متعة أدبية في نفس السامع لما يمتلكه من قوّة وتأثير تزيد من فاعلية الخيال .

---

(١) الديوان : ٢٦٤ .

شعرية الاستعارة :

توصف الشعرية بأنّها خصيصة علائقية أي أنّها تجسّد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أنَّ كلاًّ منها يمكن أنْ يقعَ في سياق آخر دون أن يكون شعرياً ، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى ترتبط بالسمة الأساسية ذاتها يتحول إلى

فاعلية خلقٍ للشعرية ومؤشر وجودها[١] ، وأنَّ أهم ما يميّز (الشعرية) ويقوّيها هو أنَّ الكلمة تتجاوز الموقع الذي حدده لها المعجم اللغوي وتنحرف باتجاه آخر ليضفي عليها ما يعرف بالتعبير ، ولا تعود قاصرة على دورها الإشاري المتمثل في دلالتها على الشيء الذي وضعت له وإنما تشير إلى معنى آخر، وقد سماه البلاغيون القدماء (المجاز) ويشيرون إليه في معرض حديثهم عن العدول عن أصل الوضع ، وهو ما يعرف حديثاً انحرافاً دلالياً أو الانزياح أي زحزحة الكلمة عن موقعها الأصلي إلى موقع آخر[٢] .

والاستعارة على أنّها نمط أدائي فاعل في عملية التصوير والإبداع الشعري، وتحقق خاصية العدول في التعبير فهي ((الأساس الذي تبنى عليه شعرية النصوص عند العرب وغيرهم)) [٣].

فابن رشيق القيرواني يعدها ((أفضل المجاز وأول أبواب البديع ، وليس في حُلي الشعر أعجب منها))[٤] .

ويرى حازم القرطاجي (ت٦٨٤هـ) ((أنَّ التخييل هو قوام المعاني الشعرية))[٥] ، وتعدُّ الاستعارة عنصراً مهماً في تحقيق التخييل ، والعنصر الأكثر غزارة لإنتاج المعنى ، إذ إنّها تحقّق عامل الاقتصاد اللغوي بما يتيح من صياغة مركّزة لعناصر الدلالة المتعلقة بالمعنى العادي لكلمة معينة، وتحقيق انسجام مع المعنى الجديد الذي يفرض السياق والاختيار الذي يتم بين عناصر هذه الدلالة ، التي تجعل الاستعارة وسيلة لتخفيف القول من بعض العناصر الضرورية[٦]، فتكون ميداناً رحباً لنشاط الخيال وتحويله إلى واقع أي رسوخ العوالم الافتراضية في الذهن بأجوائها

(١) يُنظر: في الشعرية (أبو ديب) : ١٤ .
(٢) يُنظر: النص الأدبي تحليله وبناؤه : ٧٤ .
(٣) في تأصيل مصطلح الاستعارة – مداخل تنظيرية (بحث) : ٩٧ .
(٤) العمدة : ١/ ٢٣٩ .
(٥) منهاج البلغاء : ٣٦١ .
(٦) يُنظر : علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته : ٢٥٧ .

وعلاقاتها التخييلية التي توهم بالواقع ، والاستعارة تنقلنا إلى عوالم التصوير بفاعلية كبيرة فبها نرى ((الجماد حيّاً ناطقاً ، والأعجم فصيحاً ، والأجسام الخُرَّس مُبيّنةً ، والمعاني الخفيّة بادية جليّة))[١] فتتجاوز التوضيح إلى مستوى آخر هو مستوى التصوير ، والجمال المدعوم بسلسلة من الإيحاءات التي تسمح بضروب من التخييل والتأويل .

وقد بيّن عبد القاهر الجرجاني أنّ محور((الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصلٌ في الوضع اللغوي معروف تدلّ الشواهد على أنّه اختصّ به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل ، وينقله إليه نقلاً غير لازم))[٢] ، وهذا المعنى نصَّ عليه جان كوهن بقوله ((الاستعارة الشعرية هي انتقال من اللغة ذات اللغة المطابقة إلى اللغة الإيحائية، انتقال يتحقق بفضل استدارة كلام معين يفقد معناه على مستوى اللغة الأولى، لأجل العثور عليه في المستوى الثاني))[٣]، إذ إن تركيز عبد القاهر الجرجاني على الاستعارة ((في أسرار البلاغة يجعلنا نعتقد انّه يعتقد بأنَّ للاستعارة دوراً أساسياً في تحقيق الشعرية))[٤] وتقوم بدور مهم في عملية الخلق الشعري لتكون جوهر العملية الشعرية ، فالمعاني في المجال الاستعاري تتفاعل ويكون التوسع إذ ((إنَّ دراسة الاستبدال الاستعاري إنّما هي دراسة للصورة الشعرية بشكلها المركّز فالاستبدال يجمع الصورة في بؤرتها ويتعامل مع الشعرية (Poetics) المكثفة في النص ، ويبين تجاوبها في السياق العام))[٥] ، وإنَّ فاعلية اللغة الشعرية تظهر داخل النص من خلال ما تقدمه من صورة تعمل على نقل مؤثراتها في المتلقي بلغة تتمتّع بالحيوية والمغايرة ، فالنص الشعري ((هو

(١) أسرار البلاغة : ٤٣ .

(٢) المصدر نفسه : ٣٠ .

(٣)بنية اللغة الشعرية : ٢٠٦.

(٤) في الشعرية العربية (الكبيسي): ٤٨ .

(٥) في تأصيل مصطلح الاستعارة – مداخل تنظيرية (بحث) : ١٠٩ .

ما انطوى على جملة خصائص أبرزها التحوّل والانحراف أو الانزياح في استخدام اللغة))[١] ، يقول ابن درّاج :

وأضحكت سن الدهر من بعد مقلة
مدامعها شوقاً إلى الحق ما تَرْقَا [٢]

شبّه الدهر بالإنسان ثمّ تناسى التشبيه وأثبت لازم المشبه به وهو (الضحك) للمشبّه (الدهر) على سبيل الاستعارة المكنية ، فالدهرُ يضحك مرّة ، ويبكي أخرى ، إذ استعارة الشاعر صفة الضحك للدهر تعبيراً عن ازدهار الأيام التي تحقّقت بوجود ممدوحه ، فالدهر ضاحك لإحلال الحق به ، وأصبح ذا عين مدامعها لا تنقطع ولا تخفُّ متشوقة إلى الحق الذي حوّل بكاءه إلى ابتسامة ، فالمستوى الدلالي للصورة الاستعارية المشخصة يتّضح في قدرته على كشف المعنى وإثارة الإحساس عند المتلقي من خلال التصوير الاستعاري المشخّص ، بإضفاء وظيفة الحركة على الصورة التي يحاول الشاعر رسمها، وذلك بجعل أجزائها حركية ، فللدهر شفتان يضحكُ بهما ، وعينٌ يبكي بها ، ومدامع تجري على خدّه ، وروح تحملُ الشوق في داخلها إلى الحق ، وهذا يحقّق الوظيفة الشعرية التي تحاول الاستعارة تحقيقها .

أما في قوله :

وقد أثمرت فينا يداه بأنِعمُ
تَساقَطُ في أفواهنا قبل أيدينا [٣]

(١) في الشعرية العربية (الكبيسي): ٦٠ .
(٢) الديوان : ١٥٠ .
(٣) الديوان : ٣٥١ .

شبه يدي ممدوحه بالشجرة المثمرة ثم حذف المشبه به (الشجرة) واستعار صفاتها للمشبه (يداه) على سبيل الاستعارة المكنية ، فيدا ممدوحه شجرة ذات ثمرٍ كثيف يتساقط في افواههم قبل أن تتلقفه ايديهم ، والثمر تعبير عن نعم ممدوحه التي أغدقت عليهم ، إذ إنَّ الشاعر شديد العناية باختياراته ، يجعل كل كلمة سبباً في تداعي مجموعة من الصور واللقطات لتتفاعل عناصر الاستعارة وتكوّن النسق المطلوب من التوافق الجمالي والفني الذي أسهم في تحريك الخيال ، وكأنَّ اليد شجرة ذات أغصان محمّلة بالثمر الكثيف الذي يتساقط لكثرته ، وقال (تساقط في أفواهنا) كنايةً عن كثرةِ نعم ممدوحه .

ونجدُ أسلوب الاستعارة من أكثر الأساليب تأثيراً ، فهي جوهر الأسلوب الأدبي وركيزته الأولى لأنها تكسو الأشياء الجرداء حللاً ، وتجعل الأشياء الجامدة ناطقة و((تثير من معدنها تبراً لم ترَ مثله ، ثم تصوغ فيها صياغاتٍ تُعطل الحُلى ، وتريك الحلى الحقيقي ، وأن تأتيك على الجملة بعقائل يأنس إليها الدين والدنيا ، وفضائل لها من الشرف الرتبة العليا))(١)، يقول ابن درّاج :

ونوراً في الظَّلامِ لمُستَنيرٍ
وظلاً في الهجيرِ لمستظلِ (٢)

شبَّه ممدوحه بالنور ثم تناسى التشبيه ورَمَزَ للمشبه (ممدوحه) بلفظ المشبه به (النور) على سبيل الاستعارة التصريحية ، وشبهه بـ(الظل) ثم تناسى التشبيه، ورمز له بلفظ المشبّه وهو (الظل) على سبيل الاستعارة التصريحية أيضاً ، فالنور يشعُّ في الظلام للساري الذي هو بحاجة له لينير به الطريق ، والظلُّ يكون على شرفات الطرق ليستظل به المهاجر .

---

(١) أسرار البلاغة : ٤٢٠ .
(٢) الديوان : ٦٣٠ .

وعليه قوله :

وصُبحاً كسا الآفاق نوراً وبهجة
ووجْهِي قِطعاً من دجى الليل مُظلمِا[١]

شبّه هنا ممدوحه بالصبح ثم طوى المشبه ورمز له بلفظ المشبه به (الصبح) على سبيل الاستعارة التصريحية إذ استعار الشاعر صفة الصبح لممدوحه الذي كسا الأرض نوراً وبهجة ، وانَّ وجهه كان قطعاً من الظلام الدامس ، لكنّه اكتسب بهجته بنور ممدوحه الذي طلَّ عليه ، فالاستعارة أعطت للشعر عمقاً خاصاً به ، فهي أساس عملية الخلق والتغيير والاستجابة ، قائمة على المغايرة ، والتجديد .

ونجدُ في قوله :

غيثٌ إذا ما الغيث أخلف هاطل
بدرٌ إذا دَجَتِ الخطوب منيرُ[٢]

يشبه ممدوحه بالغيث بجامع العطاء والنعم ، وبالبدر بجامع السمو وعلو المنزلة والإنارة، ثم طوى المشبه (ممدوحه) ورمز إليه بلفظ المشبه به (غيث) ، (بدر) على سبيل الاستعارة التصريحية .

فممدوحه غيث تميّز بالعطاء وكثرة الخير ، لِما له من توافق بينه وبين الغيث الذي يبعث الخير للأرض ، فإذا زال الغيث فعطاؤه يكفي .

– وهذا البيت يرتبط بعلاقة تناصّ مع قول الفرزدق (ت١١٠هـ) مفتخراً بجده (صعصعة) :

أبي أحد الغيثين صعصعة الذي

(١) الديوان : ٦٨٨ .

(٢) المصدر نفسه : ٥٣٣ .

متى تخلف الجوزاء والنجم يمطرُ [١] –

لقد أحسنَ ابن درّاج عندما صوّر ممدوحه، وكأنه غيثٌ يحلُّ مكان الغيث إذا تناثر الغيث أو ذهب، وبالبدر إذا كُثر الظلام واشتدَّ فهو منير يزيل الظلام، وقامت الاستعارة بدورٍ فاعلٍ في صياغة الصورة وهي ((طريق لجمع التفاصيل المبعثرة وجعلها مجموعة مفردة أنيقة توضح الكفاية والذوق في صياغة المتشابهات))[٢].

إنَّ النص الأدبي ضرب من القول لا يمكن تفسيره ما لم تتم العودة إلى نوع السياق وكل ما يشتمل عليه القول من وضوح دلالي أو غموض من مجاز أو استعارة، والوظيفة الدلالية والجمالية للغة لا تتحقق إلاّ من خلال السياق، وللاستعارة دور واضح في السياق لتحقيق الوظيفة الدلالية والجمالية [٣]، ويصدق ذلك على قول ابن درّاج :

وهُداك أشرق لي وليلي مظلم

وسناك أبرق لي وزندي كابِ[٤]

تقوم الاستعارة بدور أساسي في تحقيق الوظيفة الدلالية والجمالية، فهي مولد الشعرية (Poetics) الأساسي ، فقد شُبّه الممدوح بالقمر الذي أشرق في الليل المظلم، ثم نُسيَ التشبيه وادُّعِيَ أنَّ المشبّه فرد من أفراد المشبّه بهِ ثُمَّ أثبتَ لازم المشبّه بهِ للمشبه وهو الإشراق في الليل المظلم ، والسناء الذي أبرق وهو بحاجة إلى أن توقد نارهُ في الليل البهيم على سبيل الاستعارة المكنية .

– وهناك علاقة بين هذا البيت الشعري وقول أبي فراس الحمداني (ت٣٥٧هـ) :

---

(١) ديوان الفرزدق: ١/ ٣٤٧ .

(٢) مقدمة في الشعر : ٣٤ .

(٣) يُنظر: النص الأدبي تحليله وبناؤه : ٣٧ .

(٤) الديوان: ٢٨٤ .

سيذكرني قومي إذا جدَّ جدُّهُمْ

وفي الليلة الظلماء يُفْتَقَدُ البدرُ(١) –

فالاستعارة تتمتّع ((بدرجة أوغل في العمق مرجعه إلى خفاء لفظ المستعار وحلول بعض ملائماته محله ، مما يفرض على المستقبل تخطي مرحلة إضافية في العملية الذهنية التي يكشف أثرها حقيقة الصورة))(٢) .

أما في قوله على سبيل الاستعارة التصريحية :

وبدراً تجلّى في سماء رياسةٍ

كواكبُها آثارهُ ومَناقِبُه (٣)

فقد شبّه ممدوحه بـ(البدر) بجامع الرفعة والسمو والضياء ثمّ استعار اللفظ الدال على المشبّه به وهو (البدر) للمشبّه على سبيل الاستعارة التصريحية .

وللاستعارة وظيفة أدائية فهي ((تطلق الذهن نحو آفاق عليا من الحرية والتحديد والتماس المتعة القصوى في استخدام الملكات التي لم يسبق للغة العقلية تحريرها على الإطلاق)) (٤).

وتتصل الشعرية بالمادة الأولية الخاصة بها وهي اللغة ، ولما كانت اللغة أداة معبِّرة ومرنة ، فإنّها تهيئ لها الأساليب الفنيّة كالاستعارة التي تستطيع أنْ تطوّر فلسفة كاملة بقدرٍ ما ؛ لأنّها تستخدم أسلوب الخيال فتجعل المعاني في

---

(١) ديوان أبي فراس الحمداني : ٨٧ .

(٢) خصائص الأسلوب في الشوقيات : ١٦٦ .

(٣) ديوان ابن درّاج : ٩٨ .

(٤) نظرية البنائية : ٣٥٧ .

الأشياء التي لا معنى لها ، ولعلَّ أشدّ الاستعارات التي تبثّ الروح في الشعرية وتكون بؤرة لاستقطاب المتلقي ، هي الاستعارات التي تتميّز بحركة تجعلها متحوّلة متوالدة تتبلور في مجاز أو رمز تعبيراً عن علاقات ذهنية تهدف إلى إحراز التقدير الجمالي ، وتؤدي إلى تشكيل مجموعة من الصور ذات اللوحة المتكاملة ، إذ إنّ ((أغلب العمليات الاعتيادية للفكرة الشعرية هي المقارنات الخيالية، والاستعارات والرموز التي تستعمل للتعبير عنها))[١] ،فضلاً عن وسائل التخييل الأخرى كالتشبيه والكناية والمجاز .

الطابع الحسّي والعقلي في طرفي العملية الاستعارية :

لقد حفل التراث البلاغي بدراسة الاستعارة ، وانَّ قسماً كبيراً من ذلك التراث ما زال حيّاً يشهد لأصحابه بالأصالة ، وكانت دراسة عبد القاهر الجرجاني خير دليل على ذلك إذ تكمن رؤيته في آلية التعامل مع اللّغة ، وانَّ هذه الرؤيا مكنته من صياغة خطاب نقدي تتموضع فيه الرموز والإشارات ضمن دلالاتها الاستعارية والمجازية ، ونجدهُ درسَ الاستعارة في عدّة أنواع نوع منها يسميه (الصميم الخالص من الاستعارة) وحدّه : ((أن يكون الشبه مأخوذاً من الصور العقلية

(١) مقدمة في الشعر : ٤٩ .

كاستعارة (النور) للبيان ، والحجة الكاشفة عن الحق المزيلة للشك النافية للريب))[١] وهذا الضرب من الاستعارة هو ((المنزلة التي تبلغ عندها الاستعارة غاية شرفها ويتّسع لها كيف شاءت المجال في تفننها وتصرفها وهاهنا تخْلص لطيفةً روحانية، فلا يبصرها إلاّ ذوو الأذهان الصافية والعقول النافذة والطباع السليمة والنفوس المستعدّة لأن تعي الحكمة))[٢] ، ولهذه الاستعارة أساليب كثيرة منها :

١- ((أنْ يؤخذ الشبه من الأشياء المشاهدة والمدركة بالحواس على الجملة للمعاني المعقولة))[٣] كاستعارة (النور) للبيان ، وهذا تشبيه المحسوس بالمعقول ، فالنور محسوس مشاهد بالبصر ، والبيان عقلي ، وكذلك الظلمة إذا استعيرت للجهل .

٢- ((أنْ يؤخذَ الشبه من الأشياء المحسوسة لمثلها ، إلا أنّ الشبه مع ذلك عقلي))[٤]، وهو تشبيه المحسوس بالمحسوس ، ثمَّ الشبه عقلي كاستعارة الشمس للرجل نصفه بالنباهة والرفعة والشرف وما شاكل من الأوصاف العقلية .

٣- ((أنْ يؤخذَ الشبه من المعقول للمعقول))[٥] وأول ذلك وأعمّه تشبيه الوجود من الشيء مرةً بالعدم ، والعكس حاصل ، أمّا الأوّل :

فعلى معنى أنّه لما قلَّ في المعاني التي بها يظهر للشيء قدرٌ ، ويصير له ذكر، جار وجوده كلا وجود ، والثاني فعلى معنى أنّ الفاني كان موجوداً ثمَّ فُقدَ وعُدِم ، إلاّ أنّه لما خلّف آثاراً جميلة تُحيي وتديم في الناس اسمه صار ذلك كأنّه لم يُعدم [٦] .

---

(١) أسرار البلاغة : ٦٥ .

(٢) المصدر نفسه : ٦٦

(٣) المكان نفسه .

(٤) المكان نفسه .

(٥) أسرار البلاغة : ٦٦.

(٦) المصدر نفسه : ٧٤ .

وفي ضوء بحثنا في ديوان ابن درّاج نجده يُظْهِرُ صوراً استعارية محسوسة تارة ، وصوراً استعارية مركبة حسّاً وعقلاً تارةً أخرى ، وهي جزء من اللغة التصويرية ، يقول ابن درّاج :

ولقد أضاء الشيب لي سنن الهدى
فثنى سِنِي دَدَني على الأعقابِ (١)

شبّه الشيب بالمصباح أو الشمس وحذف المشبه به، ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو (الضوء) على سبيل الاستعارة المكنية ، الصورة حسيّة ، المستعار له (الشيب) حسّي إذ يمكن إدراكه بالحواس ، والمستعار منه (المصباح أو الشمس) الذي يبعث الضوء يمكن إدراكهُ بالحواس أيضاً، حيث تشكلّت صورة استعارية حسيّة بين طرفي العملية الاستعارية ، ومن أجل انْ نحسَّ بكينونة هذا المعنوي لا بدَّ من تجسيده ، فحين نسب الإضاءة إلى الشيب أصبح كتلة مضيئة ، وانَّ قوّة الصورة الاستعارية الحسيّة تكمن في التخييل ، الذي جسّد الشيب وكأنّه كتلة مضيئة بجامع البياض .

وقد يوظّفُ ابن درّاج الصور الحسية والمعاني العقلية معاً ، أو نجدها متداخلة بين المحسوس والمعقول ، تدلّ عليه الآثار الحسيّة ، كما في قوله :

وبنور وجهكَ أشرقتْ سبل الهدى
وانجاب عنها غيهَبُ الإظلامِ (٢)

شبّه وجه ممدوحه بالقمر أو الشمس ثم تناسى التشبيه وادعى أن المشبه فرد من أفراد المشبه به، ثم أثبت لازم المشبه به وهو (النور) للمشبه (وجه

(١) الديوان : ٨٩ .
(٢) الديوان : ٥٦٧ .

ممدوحه) ، وشبه (سبل الهدى) بالشمس ثم تناسى التشبيه أيضاً وأثبت لازم المشبه به (الإشراق) للمشبه (سبل الهدى) على سبيل الاستعارة المكنية في الصورتين .

ويمكن ملاحظة طبيعة أطراف العملية الاستعارية في الآتي :

(١) المستعار له (وجه ممدوحه) حسي ، المستعار منه (الشمس أو القمر) حسي.

(٢) المستعار له (سبل الهدى) عقلي ، المستعار منه (الشمس) حسي .

في الصورة الاستعارية الأولى أخذ الشبه من الأشياء المحسوسة لمثلها وهو تشبيه المحسوس بالمحسوس، وفي الصورة الثانية أخذ الشبه من الأشياء المدركة بالحواس للمعاني العقلية .

وكذلك قوله :

ولا أُعْدِمت أسماؤكم وسماؤكم

نجومَ السعود والطيورَ الميامينا

بمن يَمُنت أيامُنا وتلألأت

بنور المنى والمكرماتِ ليالينا(١)

شبّه الأيام بالنجوم ثم عدل عن التشبيه وأثبت لازم المشبه به (تلألأت) للمشبه (الأيام) ، وكذلك شبّه (المنى) بالشمس التي تنير النجوم، ثم تناسى التشبيه وأثبتت لازم المشبه به وهو (النور) للمشبه (المنى) على سبيل الاستعارة المكنية في الصورتين، ويمكن ملاحظة طبيعة أطراف العملية الاستعارية في الآتي :

(١) المستعار له (أيامنا) عقلي ، المستعار منه (النجوم) حسي .

(٢) المستعار له (المنى) عقلي ، المستعار منه (الشمس) حسي .

الصورة مركَّبة من الحواس والمعاني العقلية، فقد شبّه المعاني المعقولة وهي (الأيام) و(المنى) بالأشياء المدْرَكَة بالحواس (النجوم) و(الشمس) .

---

(١) المصدر نفسه : ٣٤٩ .

والصورة الاستعارية هنا جسّدت (الأيام) ، وكأنّها نجوم تتلألأ في السماء ، وجسّدت (المنى) وكأنّها كتلة مضيئة لتبث نورَها على تلك النجوم وتتلألأ ، وللاستعارة الدور الفاعل في تصوير إحساس الشاعر تصويراً قادراً على نقلها في وضع مؤثر في المتلقي .

وكذلك قوله :

هو الحق الذي جاءتك فيه
شهود العدل من رب السماء
وما في لحظ طرفك من نُبُوٍّ
ولا في نور رأيك من هباءِ (١)

شبّه رأي ممدوحه وبيان حلمه بـ(الشمس) ثمّ تناسى التشبيه وأثبت لازم المشبه به (النور) للمشبه (رأيه) على سبيل الاستعارة المكنية .

والمستعار له (الرأي) مدرك عقلي، أما المستعار منه (الشمس) أو الشيء الذي يضيء فهو مدرك حسّي .

فالصورة الاستعارية مركّبة من مدرك عقلي ومدرك حسّي بحيث أضفت صفات المدرك الحسّي للمدرك العقلي ؛ وهو (الرأي والحكمة) لتجسّده وكأنّه كتلة تبعث النور،وما في هذا النور من ضعفٍ

ويستطيع الشاعر أن يكوّن صورة استعارية وينقلها خلال المدركات الحسية ، حيث يكون هذا الإنتاج صورة فنية حسيّة لما أراده ، يتضح في قوله :

ولقَّتْني الأماني منك وجهاً
ينير الأرض في داجي الظلامِ (٢)

---

(١) الديوان : ٤٥٥ .

(٢) الديوان : ٣٣٣ .

شبّه وجه ممدوحه بـ(القمر) الذي ينير الأرض ، ثمّ تناسى التشبيه وأثبت لازم المشبه به (ينير) للمشبه (الوجه) على سبيل الاستعارة المكنية .

فالمستعار له (الوجه) حسي ، والمستعار منه (القمر) حسي أيضاً ، فالطرفان مدركان بالحواس .

إذ إنَّ وجه ممدوحه قمرٌ يشرق وينير الأرض في الليل الذي اشتدّت ظلمَتهُ، والصورة استعارية حسيّة ، جسّدت رمز العلو ورفعة الشأن تجاه ممدوحه الذي استعار له صفات القمر .

وكذلك قوله :

مَنّا من الله المولَى الذي مطرت

سماؤه الدرّ بله التبر والورقا[١]

شبّه (قطرات المطر) بـ(الدر) ثم طوى المشبّه ورمز إليه بلفظ المشبه به (الدرّ) على سبيل الاستعارة التصريحية ، وكذلك شبه (الزرع) بـ(الذهب والفضة) ثم طوى المشبه ورمز إليه بلفظ المشبه به (التبر والوَرِقا) على سبيل الاستعارة التصريحية أيضاً ، ويمكننا ملاحظة طبيعة أطراف العملية الاستعارية في الآتي :

(١) المستعار له (قطرات المطر) مدرَكٌ حسّي ، المستعار منه (الدر) مدرك حسّي ، وهو اللؤلؤ .

(٢) المستعار له (الزرع أو الأشجار) مُدرَكٌ حسّي ، المستعار منه (التبر والوَرِق) مدرك حسي، وهو الذهب والفضة غير مصوغين ؛ لأنَّ في صياغتهما تخلط معهما مواد أخرى ليتماسكا .

فالصورة الاستعارية حسيّة ، ذات طابع تصويري خيالي وكأنَّ السماء أمْطرَتْ درّاً وابتلّت التبر ، والشاعر حرص على الدقة في أداء الفكرة وصوغ الخيال من خلال المدركات الحسيّة .

---

(١) المصدر نفسه : ٤٧٥ .

وقد تحتشد رموز ظاهرها الاستعارة في شعر ابن درّاج على نسقٍ متوالٍ ، لا يعلو فيها رمز على آخر ، لكل منها خصوصية دلالية ، إذ يمكن أنْ يأتي كل منها في موضع مستقل ، يؤدي المهمة ذاتها التي جاء من أجلها ، يتضح ذلك في قوله :

سهمٌ إذا شجر القواضبُ صائبُ
سيف إذا اعتنق الكماة مُبيرُ
غيث إذا ما الغيث أخلف هاطل
بدرٌ إذا دَجَتِ الخطوب منيرُ [١]

السهم : رمز السرعة والإصابة في الشيء .
السيف : رمز القوّة والشجاعة وشدّة البأس .
الغيث : رمز العطاء والنعم .
البدر : رمز العلو ورفعة الشأن .

هذه الرموز مُدْرَكاتٌ حسيّة، على سبيل الاستعارة التصريحية ، لكل منها خصوصية دلالية ومعنى مستقل أضفى جمالية على الصورة، فالصورة الاستعارية الحسيّة ((تبرز هذا البيان أبداً في صورة مستجدّة، تزيد قدره نبلاً ، وتوجب له بعد الفضل فضلاً، وإنّك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسيتَ بها فوائد))[٢] .

وغالباً ما تكون الصور الاستعارية في شعر ابن درّاج ذات تشكيل لغوي يكوّنها الخيال من معطيات متعدّدة يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فتكون الصورة الاستعارية مستمدة من الحواس ، ويتضّح ذلك في قوله :

---

(١) الديوان : ٥٣٣ .
(٢) أسرار البلاغة : ٢٥٩ .

وأُطلِعُه شمساً على كل أمة

يُكذِّب فيها عن سنا الشمس زاعمُ [(١)]

شبّه ممدوحه بالشمس بجامع الرفعة والشرف والشهرة ثم تناسى التشبيه ورمز للمشبه (ممدوحه) بلفظ المشبه به (الشمس) على سبيل الاستعارة التصريحية ، وهو تشبيه المحسوس بالمحسوس ، فالصورة الاستعارية حسيّة ذات بعد خياليٍّ يتميّز بروعة التصوير والتعبير بصورة حسية ممتلئة بالأحاسيس وتتميّز الكلمات بقوّة معانيها التصويرية لتدل على صورة حسية مدرّكة بالحواس .

وكذلك قوله :

وجيش أضاء الخافقين رماحهُ

وفاضت على رحب البلاد كتائبهُ[(٢)]

شبّه رماح الجيش بالشمس ثم تناسى التشبيه وأثبت لازم المشبه به (الضوء) للمشبه (رماح الجيش) ، كذلك شبّه كتائب الجيش بالبحر ثم تناسى التشبيه وأثبتت لازم المشبّه به (الفيضان) للمشبّه (كتائب الجيش) على سبيل الاستعارة المكنيّة في الصورتين .

ويمكن ملاحظة طبيعة أطراف العملية الاستعارية في الآتي :

(١) المستعار له (رماح الجيش) مدرك حسّي، المستعار منه (الشمس) مدرك حسّي .

(٢) المستعار له (كتائب الجيش) مدرك حسّي، المستعار منه (البحر) مدرك حسّي.

(١) الديوان : ٢٥٩ .

(٢) المصدر نفسه : ٩٩ .

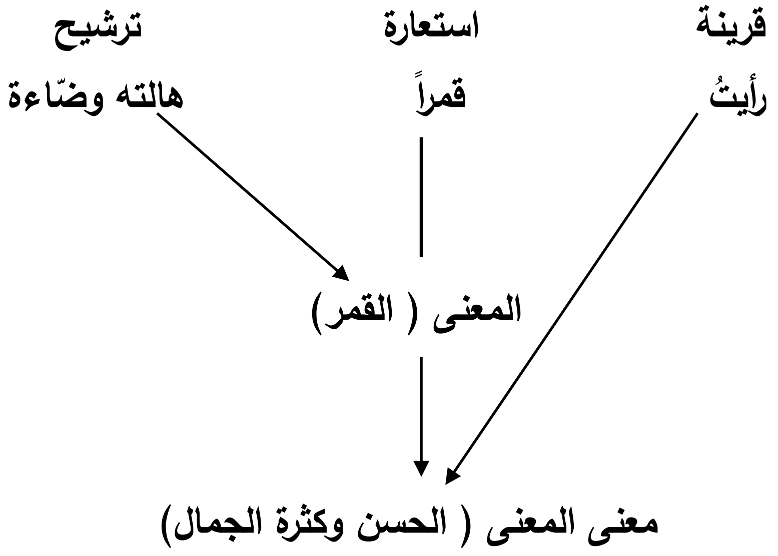
فالصورة الاستعارية ذات طابع حسّي مشحون بالخيال الذي هو ((قوّة تحفظ ما يدركه الحسّ المشترك من صور المحسوسات بعد غيبوبة المادّة ، بحيث يشاهدها الحس المشترك كلّما التفتَ إليها، فهو خزانة للحس المشترك)) [١] ؛ لتكون ذات قدرة على التأثير في نفس المتلقي وإثارة خياله بهذه المدركات الحسيّة .

الترشيح والتجريد وأثرهما في التخلخل الدلالي :

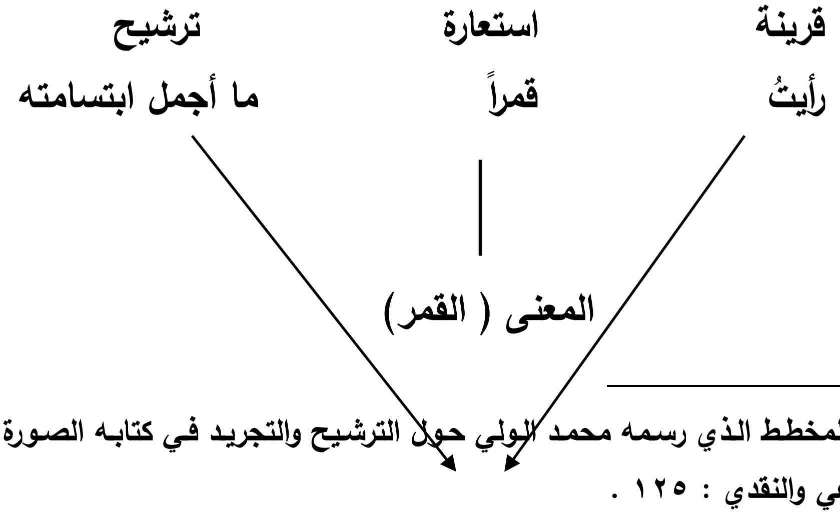
تنقسم الاستعارة إلى (مرشَّحة ، ومجرّدة) وهذا التقسيم ليس باعتبار أحد أجزائها، أو باعتبار الطرفين ، وإنّما باعتبار اقترانها أو عدم اقترانها بما يلائم المستعار له والمستعار منه، فتسمّى مرشحّة ((متى عقبت بصفات أو تفريع كلام ملائم للمستعار منه)) [٢]، وتسمّى مجرّدة ((متى عقبت بصفات ملائمة للمستعار له أو تفريع كلام ملائم له)) [٣]، وعلى هذا الأساس فإنّ الترشيح والتجريد يؤثران في

(١) التعريفات : ٦٠ .
(٢) مفتاح العلوم : ١٨٢ .
(٣) المكان نفسه .

الدلالة ويخلخلان المعنى ، وقد يكون هذا التخلخل فيه جمالية فنيّة ، ويمكن توضيح ذلك في المخطط الآتي [١] :



نجد هنا أنَّ كلمة (هالتُه وضّاءة) جاءت لدعم وتقوية موقع المعنى التصويري الأوّل، وهي تخلق توتراً جديداً بين المعنى و(معنى المعنى) ويعمل هذا على تقوية الاستعارة ويكون سبباً في إظهار استجابة واضحة لدى المتلقي ، على وفق التصوّر الآتي[٢] :



---

(١) يُنظر : المخطط الذي رسمه محمد الولي حول الترشيح والتجريد في كتابه الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي : ١٢٥ .

(٢) يُنظر : الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي :١٢٦ .

معنى المعنى (الحسن وكثرة الجمال)

نجد أنَّ الكلمة الواقعة بعد الاستعارة جاءت لا لكي تدعم المعنى بل لكي تقف إلى جانب القرينة مدعمة إيّاها لأجل النفاذ ؛ ولأجل تهميش المعنى الأوّل في كلمة الاستعارة، وهذا يرجّح كفّة المعنى الثاني ويخلق حالة عدم تكافؤ، وكأنَّ التجريد قرينة ثانية[١] ، لذلك نظر بعض العلماء إلى أنّ الترشيح أبلغ من التجريد ، وحجتهم في ذلك أنَّ المحور الذي يدور عليه الترشيح هو تناسي التشبيه ، وإدّعاء أنّ المشبه هو المشبه به نفسه ، وأنّ الاستعارة غير موجودة [٢]، وسُمِّي هذا النوع من الاستعارة (مرشّحة) لترشيحها وتقويتها للمستعار منه ، ويسمَّى الملائم (ترشيحاً) ، وسُمّيت (مجرّدة) لتجريد المستعار منه من طاقته المقترنة بالمبالغة .

إنّ الأساس الذي يقاس عليه التجريد والترشيح هو العلاقة مع (المشبه به) = (المستعار منه) ، فإذا ما كانت علاقة تعضيد يكون الأمر مرتبطاً بالترشيح، وإذا كانت العلاقة لتجريد المستعار منه من خصائصه سُمّيت (مجرّدة).

وعندما نبحث عن الترشيح والتجريد في شعر ابن درّاج نجد التعبير اللغوي ذا قدرة على التصرّف في التركيب والعبارات لتلائمَ المستعار له مرّة ، والمستعار منه مرّة أخرى ، وتكون ذات مستويات في تصرّفها في ضروب المعاني وطريقة تركيبها باعتبار الملائم، يقول ابن درّاج :

سيفاً، ولكن على الأعداء محتكماً

---

(١) المكان نفسه .

(٢) يُنظر : مفتاح العلوم : ١٨٢ ، ويُنظر : علم أساليب البيان : ٢٦٢ .

بحراً، ولكن إلى الظمآن ظمآنا [١]

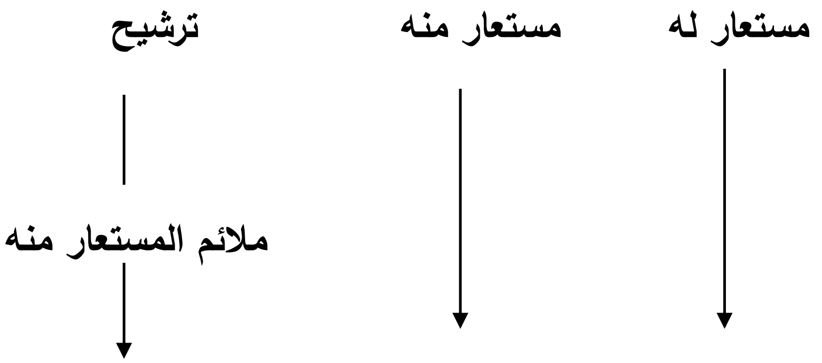
استعير (السيف) للممدوح بجامع القوّة وشدّة البأس ثمّ رُشحت الاستعارة بذكر ما يلائم المستعار منه في سياق قوله : (على الأعداء محتكماً) ، وعبَّر عجز البيت عن صورة استعارية ترشيحية أيضاً ، إذ استعير (البحر) للممدوح أيضاً بجامع العطاء والكرم ثمّ رُشِّحَ بذكر ما يلائم المستعار منه في سياق قوله (إلى الظمآن ظمآنا) ، فالترشيح عملَ على تقوية الاستعارة وحقق المبالغة في التصوير والتخييل ، بدعوى دخول المستعار له في جنس المستعار وكأن نمط التصوير هنا يحيل على (حقيقة) .

وعليه قوله :

والقائد الميمون والقمر الذي

يجلو بغرّته الظلام إذا بدا[٢]

فقد استعير (القمر) لممدوحه بجامع العلو ورفعة الشأن والإنارة ثم رشح الاستعارة بذكر ملائم المستعار منه (القمر) في سياق قوله : ((يجلو بغرته الظلام)) التي شكلّت دعماً وتقوية للمعنى التصويري الأوّل .



(١) الديوان : ٢٢٤ .

(٢) المصدر نفسه : ٦٠٠ .

(*) الغرة : في الأصل البيان الظاهر في جبهة الحصان، والاستعمال هنا مجازي استعاري – المعجم الوسيط (غَرَرَ) .

الممدوح	القمر	(يجلو بغرته الظلام)(*)

أمّا في قوله :

وغيْمٍ تدفّق للراغبين

فأقْشَعَ عند أوان الهموعِ(١)

نجدُ ابن درّاج قد أمعن في تناسي التشبيه ، فاستعير (الغيم) لممدوحه بجامع العطاء والنعم على سبيل الاستعارة التصريحية ، وبالغ بذكر ملائم (المستعار منه) ، فجعل الغيم قد أنقشع وحلّ مكانه الممدوح ، وقامت الصورة على التناسي والإيهام والتخييل .

مستعار له	مستعار منه	ترشيح
		ملائم المستعار منه
الممدوح	(الغيم)	(فأقْشَعَ عند أوان الهموعِ)

وكذلك قوله :

وتقاسمت ألاّ تُسيغ حياتها

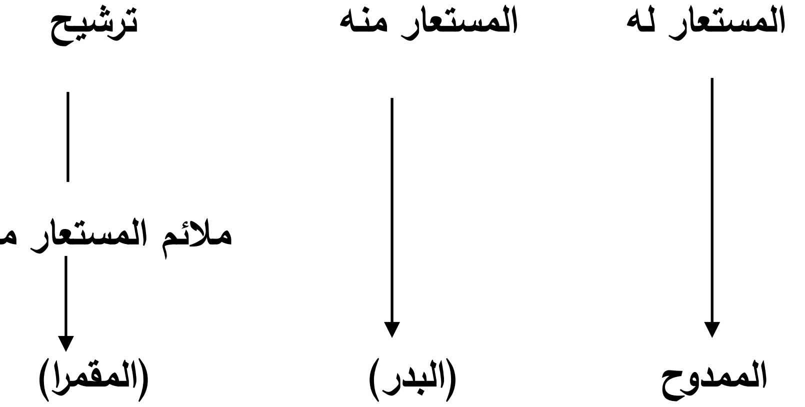
(١) الديوان : ٦٦٨ .

دون ((ابن يحيى)) أو تموت فُتُعذَرا

لله أيُّ أهلّةٍ بلغَتْ بنا

يمناك يا بدرَ السماء المُقمِرا [١]

فقد استعار (البدر) لممدوحه بجامع العلو ورفعة الشأن ، ثمّ بنى كلامه على تناسي التشبيه ، وأمعن في التناسي بذكر ملائم المستعار منه (مقمراً) أي أضاء بنورهِ أو المضيء في السماء ، فجعل ممدوحه وكأنّه بدرٌ في السماء على الحقيقة بناءً على الإمعان في تناسي التشبيه أو المبالغة .



ويعتمد ابن درّاج على الخيال في التصوير حيث تكون عباراته حاوية على صورة خيالية من استعارة مرشَّحة ، وانَّ في هذه الصورة ميزة لتقوية المعنى ، مما يترك أثراً في نفس متلقيها ، ويتضح ذلك في قوله مادحاً :

مُتعوّذين من الفناء بصَفْحتَي

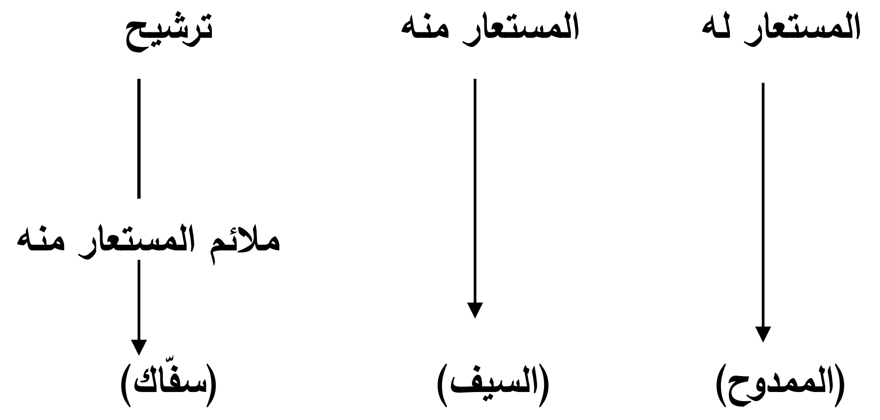
سيف لمثْلِ دِمائِهم سفّاك[٢]

---

(١) الديوان : ٢١٥ .

(٢) الديوان : ١٣٣ .

استعير (السيف) لممدوحه على سبيل الاستعارة التصريحية، ثمّ رُشِّحت الاستعارة بذكر ما يلائم المستعار منه بلفظة (سفّاك) أي سفك الدم أو صبّه وأراقه ، ليكوّن صورة خيالية متمثلة بقوّة السيف وشدّة بأسه وأراقته لدم الأعداء ، إذ يلتمس متلقيها سعة أفق تساعد على تحقيق سوغ يسير في مضمار ركائز وهي (سفّاك) التي جاءت على وزن صيغة المبالغة (فعّال) ومدى ملاءمتها للمستعار منه (السيف) ممّا يرقى بالاستعارة إلى مرتبة السمو وتقوية الصورة من خلال الترشيح .



وعليه قوله :

قمرٌ أشرق في أفق العُلا

فأضاء الدهرُ منه وسعدُ (١)

شبّه ممدوحه بـ(القمر) ثمَّ غيّبَ لفظ المشبّه، فتغيّب المشبّه يسهم في إظهار أو إبراز (المشبّه به) بدلالة ينفرد بها على سبيل الاستعارة التصريحية ، ثمَّ رشّح الاستعارة بذكر ملائم المشبّه به أو المستعار منه بجملة (أشرق في أفق العُلا) و(أضاء) لتكون الصورة ذات بعدٍ آخر يسهم في توليد استجابة لدى المتلقي بانفتاح مخيلته على صورة القمر الذي أشرق في أفق العلا .

(١) الديوان : ٥٠٦ .

مستعار له	مستعار منه	ترشيح
مشبّه (محذوف)	مشبّه به	ملائم المستعار منه
الممدوح	القمر	(أشرق في أفق العُلا) (أضاء)

أمّا في قوله على سبيل الاستعارة المكنية :

وأعدَّت الأزمانُ ماءَ شبابها
لحنوّ ظهر أو لرأس شائبِ[١]

استعير الإنسان لـ(الأزمان) على سبيل الاستعارة المكنية، وأثبت لازم المستعار منه (ماء شبابها) إلى المستعار له (الأزمان) ثمَّ رشّح الاستعارة بذكر جملة : (لحنّو ظهر أو لرأس شائب) وهي من ملائمات المستعار منه، لتكون الصورة ذات قيمة جمالية ووظيفة تستثير خيال المتلقي .

مستعار له	مستعار منه	ترشيح
		ملائم المستعار منه

(١) المصدر نفسه : ٢٦٢ .

الأزمان　　　الإنسان　　　(لحنوّ ظهر أو لرأس شائبِ)

ويرى الدكتور توفيق الفيل انَّ التجريد ((يلقي أضواء على الأسلوب ويمثل جانباً من المناسبة التي يجب أن تتحقّق في كل مجاز حتى لا يقع اللبس، ويتعقّد المعنى))[١]، فهو يؤكد أهمية التجريد وانّه بمنزلة قرينة ثانية للاستعارة تدعم القرينة الأولى، كي لا يحدث اللّبس في دلالة المعنى فعندما نقول : (رأيتُ قمراً ما أجمل ابتسامته) فإنَّ عبارة (ما أجمل ابتسامته) جاءت لتدعم المستعار له (الفتاة) وهي بمنزلة قرينة ثانية لـ(رأيتُ) ويصبح المعنى واضح الدلالة للمتلقي .

ويتمثّل التجريد في شعر ابن درّاج بقوله :

فيا ظلال نجوم الليل إذ عدمت
بدرَ السماء وفي حجري مضاجعُهُ[٢]

استعير (بدر السماء) للمحبوبة، ثم ذكر ما يلائم المستعار له (وفي حجري مضاجعه) على سبيل التجريد .

فنجد الشاعر قد غيّب لفظ (المشبه) مظهراً المشبه به (بدر السماء) لتعميق دلالته، ثمّ جاءت جملة (وفي حجري مضاجعه) وكأنّها قرينة ثانية لتوضيح المعنى وعدم تعقيده .

المستعار له　　　المستعار منه　　　تجريد

ملائم المستعار له

(١) فنون التصوير البياني: ٢٦١ .

(٢) الديوان : ٢٣٠ .

المحبوبة بدر السماء (وفي حجري مضاجعُهُ)

وكذلك قوله :

سيوفٌ تنير الحق أنّى انتضيتها
وخيلٌ يجول النصر حيث تجولُ [1]

استعير(المصباح) لـ(السيوف) على سبيل الاستعارة المكنيّة، وأثبت لازم المستعار منه (تنير) إلى المستعار له (السيوف) ثمَّ جرّد الاستعارة بذكر ملائم المستعار له الوارد في سياق قوله (انتضيتها)، أي جَرَّدتها من غَمِدها .

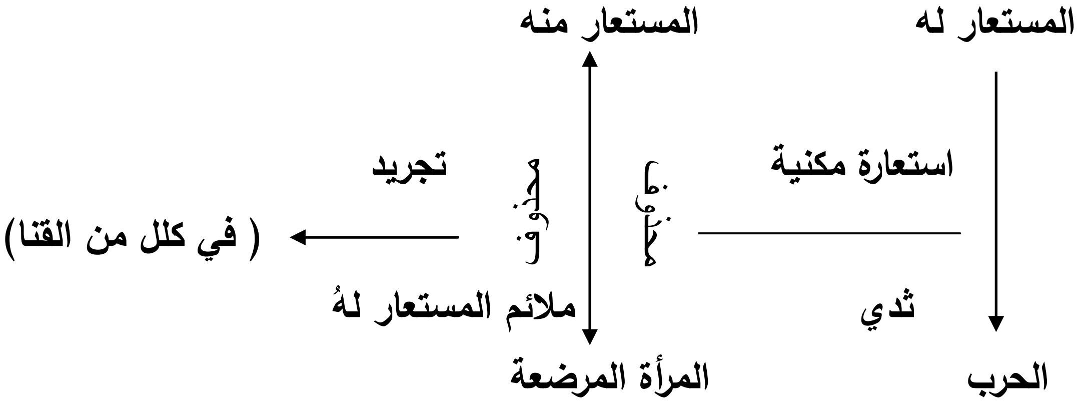
ويتطلّب التجريد عند ابن درّاج قدرة فنية للتعبير عن تجربتهِ ، من خلال استحضار الصور المختزنة في ذهنهِ بعدما يضفي عليها شيئاً من التركيب ، بإضفاء ملائم المستعار له ، ويتضّح ذلك في قوله :

فأرضَعتْهُ ثُدِيَّ الحرب في كلل
من القنا فوق مهد من شبا قصَدهْ
حيث تلاقت نواصي الخيل واعتنقَتْ
صدورُ غيظ يذوب الصخرُ من وَقَدِهْ [2]

استعيرت (المرأة المرضعة) إلى الحرب على سبيل الاستعارة المكنية ، وأُثبت لازم المستعار منه (ثدي) إلى المستعار له (الحرب) عن طريق التشخيص وهو ((إضفاء صفات إنسانية على كلّ من المحسوسات المادّية والأشياء المعنوية))[3]، ثمَّ جرّد الاستعارة بذكر ملائم المستعار له بجملة ((في كلل من القنا)) وكأنّها قرينة ثانية للاستعارة .

---

(1) الديوان : ٧٦ .
(2) الديوان : ٢٣٦– ٢٣٧ .
(3) التصوير المجازي : ٦٨ .



وكذلك قوله :

فلله إشراقُ ذاك الشباب

تألّق في حسن ذاك المشيبِ(١)

استعيرت (الشمس) لـ(الشباب) وهي مكنيّة ، وأثبت لازم المستعار منه (إشراق) للمستعار له (الشباب) ثمّ جرد الاستعارة بجملة : (تألّق في حسن ذاك المشيب) وكأنّ الصورة متعالقة بين الشباب والمشيب ، والذي أراده أنّه ظهر شاباً على الرغم من أنّه ذو مشيب .

وقد يجتمع التجريد والترشيح في شعر ابن درّاج مما يضفي على الصورة الاستعارية جمالية وتجديداً، ويتضّح في قوله :

وشمس وفي كسف العجاج كُسوفها

وبدر وفي خفق البنود سِرارهُ(٢)

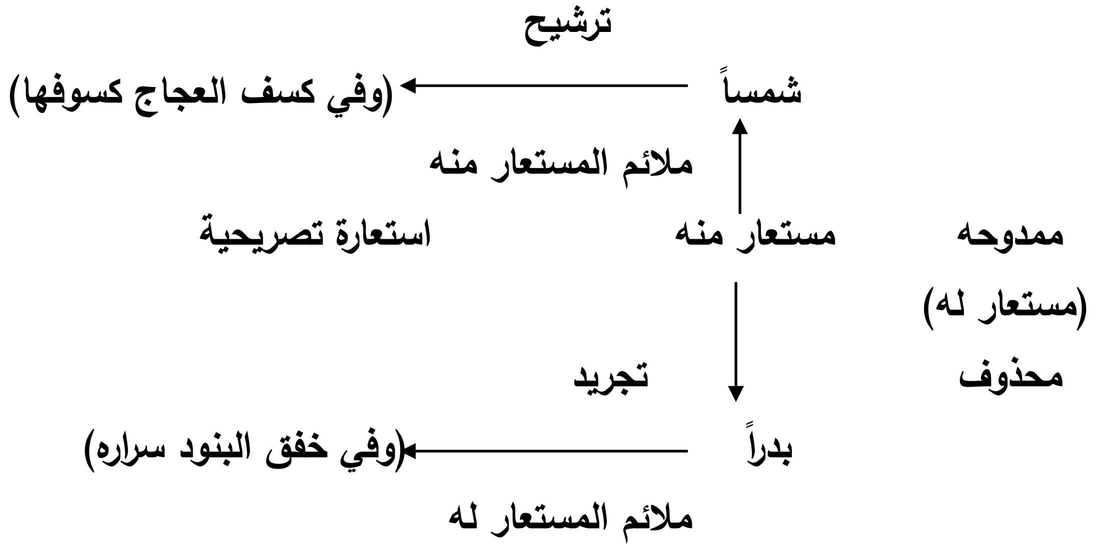
---

(١) الديوان : ٦٢٠ .

(٢) الديوان :٦٥٦ .

استعيرت (الشّمس) لممدوحه واصفاً شدّة بأسه ونباهة عقله في خوض المعارك، ثمَّ رشّح الاستعارة بذكر ملائم المستعار منه وهو (كسوفها) أي احتجابها وذهاب ضوئها، واستعير (البدر) لممدوحه أيضاً ثمَّ جرّد الاستعارة بذكر ملائم المستعار له وهو (وفي خفق البنود سراره) أي اختفاؤه عن الأنظار لشدّة سرعته وتحركه في سوح المعارك .

فالصورة الاستعارية حقّقت جمالية وتأثيراً، والذي لفتَ انتباهنا إلى الصورة الاستعارية، هو ما أضفته من جمالية مشحونة بالقيم الفنيّة في طرفيها من ترشيح وتجريد، ممّا ساعد على توسيع أفق الخيال في ذهن متلقيها، وكأنّ ممدوحه شمسٌ تجلّت في ساحة المعركة فاختفى ضوؤها من شدّة الغبار الذي يتطاير في ساحة المعركة، أو من كثرة الجنود الّذين أحاطوا به، وهو بدرٌ أيضاً اختفى في ساحة المعركة لشدّة حركتهِ وسرعته .

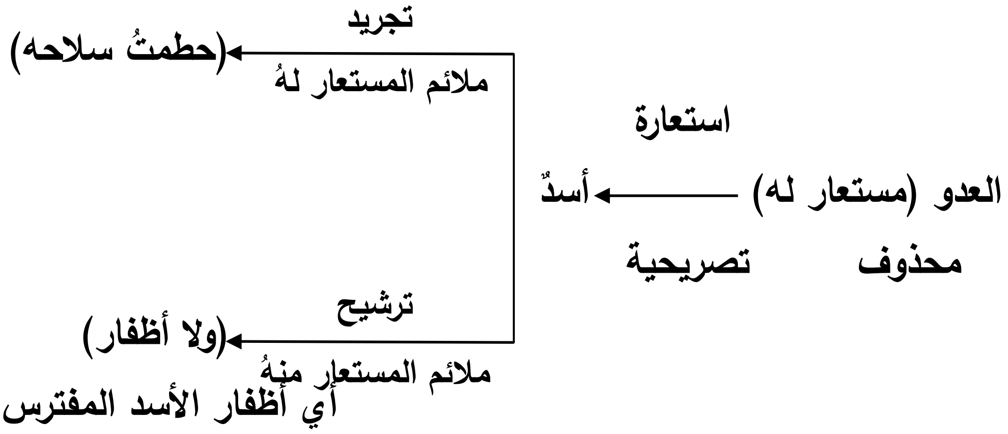


وكذلك قوله :

أسدٌ حَطمْتَ سلاحَهُ فتركته

بالبيد لا ظَفَرٌ ولا أظفار[١]

فقد استعيرت لفظة (أسدٌ) للعدو بجامع القوّة والشجاعة ، وأرادَ أن يثبت أنَّ ممدوحه أقوى من العدو وأشدُّ بأساً ، فجرّد الاستعارة مرّة بذكر ملائم المستعار له (حطمت سلاحه) ورشحها أخرى بذكر ملائم المستعار منه (ولا أظفار) والأظفار هي أظفار الأسد كما جاء في قولهم : ((غرز نابه وظفره فعقره)) [٢] .



وإذا كان التجريد يمثل ((جانباً من المناسبة التي يجب أن تتحقق في كل مجاز حتى لا يقع اللبس ويتعقد المعنى))[٣] أو إنَّ التجريد ينجز الوظيفة نفسها التي تنجزها القرينة [٤]، فمن الواضح أن يكونَ الترشيح أبلغ من التجريد لقيامه بدور تناسي التشبيه وخلخلة الدلالة ، والتناسي عامل تخييلي إضافي ، يصبح على أثره المشبه هو المشبّه به نفسه ، وصرنا نصفه بأوصافه ، كل ذلك بتأثير ما تنقله الملائمات من دعم للأخيلة .

---

(١) الديوان : ٢٤٥ .

(٢) أساس البلاغة (ظفرَ) .

(٣) فنون التصوير البياني : ٢٦١ .

(٤) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي : ١٢٧ .

كنائية المجاز المرسل :

يمكننا أنْ نصفَ المجاز المرسل بأنّه تداعيات ذهنية تصلُ بين المعاني وتعقد بينها روابط وعلاقات تسمح للشاعر بأنْ يستعمل العبارة التي تدل في اصطلاح التخاطب إلى معنى من المعاني ليدل بها على معنى آخر ، وقد تكون هذه العبارة ذات طابع كنائي يشحن المستوى الدلالي ويستدعي معاني عدّة لدعم التصوير ؛ فيعمل على ((تلخيص خواص الأشياء في وجدان المتحدث واختزالها إلى خاصية فريدة يتمركز عليها انتباهه وتتوقف هذه اللحظة على حرية ذهنه في تجاوز كل الصعوبات للوصول إلى هدفه بطرق عديدة مما يدفعه أحياناً لأن يدمغ حقيقتها بأشكال مختلفة طبقاً لاهتماماته الجوهرية))[١] وقد أدرك نقاد العرب ما في المجاز المرسل من البلاغة، وأنّه ليس تلاعباً بالألفاظ ولكنه اختيار يدل على عاطفة

(١) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته : ٢٥١ .

الشاعر وإحساسه(١) ، مما يجعل اللفظة ذات طابع كنائي يحيل على معانٍ نابعة من عاطفة الشاعر وإحساسه لِما يريد إيصاله إلى السامع أو المتلقي .

ونحاول في البحث تخليص المجاز المرسل من الإجراء التقليدي باتجاه معطيات الخيال، ولا نعني إهمال نوع العلاقة المتحقّقة من عملية الربط بين اللفظ بمعناه الوضعي ومعناه المجازي، إذ إنَّ القراءة النقدية الفاعلة في أمثلة المجاز المرسل لا يمكن أن تتحقق ما لم ترافقها النظرة الأسلوبية المستندة إلى السياق والانسجام العضوي(٢)، ولو تأملنا المجاز المرسل في شعر ابن درّاج لوجدنا اللّفظ ينتقل من مدلوله الأصلي إلى مدلول جديد يبعث على التأمل، ويستثير الخيال والتفكير ويشرع للمعاني آفاقاً عريضة يستسيغها الذوق لما فيها من افنان التعبير :

كتائب يكسون الأباطح والرُّبى
بخيلٍ تليدات الوغى وطريفها
[...]
إذا أُرْسِلتْ فيها العيون تشكّتْ
نواظرها في سيرها ووقوفها(٣)

العيون جمع عين ، أراد بها الشاعر الربيئة أو الجاسوس ، أطلق الجزء وأراد به الكل أي أراد بها الإنسان كاملاً شاملاً، والعين هي الجزء الأهم الذي يستخدمه الإنسان حين يراقب أعداءه ، وتكسو لفظة (العيون) المعنى طابعاً كنائياً يحيل على كثرة الجواسيس ومراقبتهم لكتائب الجيش في تحركاتها ووقوفها ليلاً، مما يوحي بكثر هذه الكتائب وهيمنتها على الأرض مما استدعى بث الجواسيس لمراقبتهم بعينٍ يقظةٍ

(١) أسس النقد الأدبي عند العرب : ٢٣١ .
(٢) يُنظر: في تأصيل مصطلح الاستعارة – مداخل تنظيرية (بحث) : ١٠٨ .
(٣) الديوان: ٣١٢ .

لمّاحةٍ تراقب، فالنواظر تشكلّت في السير والوقوف، وفي ذلك كناية صريحة عن اليقظة .

ويمكن أن نلمح ذلك في قوله أيضاً :

فيا عبرتي سُحَّي لعلي مبلّل
ببحريْكِ ما أنزفتُ من ماء عَيْنيّا [١]

ففي لفظة (عبرتي) مجاز مرسل حيث ذكر الجزء وهو العبرة وأرادَ به الكل وهو البكاء الكثير، والشاعر لم يستعمل الألفاظ التي تدل حقيقة على هذا المعنى بل عبّر عنها مجازاً بلفظة (عبرتي) مما استدعى أنْ يعقّب عليها بقوله (لعلي مبلّل ببحريك) الذي يشير إلى كثرة البكاء وما أفاض من دمع، فضلاً عن المعنى الكنائي الذي أوحت به لفظة (عبرتي) وهو كثرة الألم والتحسّر والحزن الذي يؤدي إلى اختناقه بالعبرة نتيجة هذا الألم والتحسّر .

ويعمل المجاز المرسل على إمتاع النفس ، وإثارة الذهن فتقع المعاني في النفس موقعها وتشرّع للخيال آفاقاً عريضة بحيث تؤدي اللفظة معاني عدة، كقوله :

لا زالت الدنيا وأنت لأهلها
مولى ونحن لراحتيك عبيدُ [٢]

أطلق لفظ (راحتيك) وأريد بها القوّة والقدرة ؛ لأنَّ اليد سبب في القوّة والقدرة لعلاقة السببية ، وقد أثارت هذه اللفظة معنى يفتح للخيال آفاقاً وهو الهيمنة والقوّة

---

(١)المصدر نفسه: ٢٧٧ .

(٢) الديوان : ١٠٣ .

فضلاً عن التواضع ، ولفظة (مولى) يراد بها الوليّ والسيد، بدليل ذكر المقابل لها (عبيد) .

وعليه قوله :

وشرّدنا السيفَ من أرضنا
سِراعاً إليكم فآسْيتُمونا [١]

ويُراد بلفظة (السيف) هنا الأعداء ، وهو يحيل أيضاً على كناية عن قوّة الأعداء وشجاعتهم ، وعملت هذهِ اللفظة على استثارة الخيال فأظهرت الأعداء أصحاب قوّة وبأس ، وانَّ الانتصار عليهم وطردهم من الأرض يستدعي جيشاً ورجالاً أقوى منهم وتمَّ لهم ذلك بتشريدهم من أرضهم فهم الأقوى ويبدو ذلك جلياً في قوله أيضاً :

أهلة سفر وقفر قطعنا
إليك الشهور بها والسنينا
نلاقي السيوف إذا ما فزعنا
ونُسقى الحتوف إذا ما ظمينا [٢]

حيث أُطلق لفظة (السيوف) وأُريد بها الأعداء بوصفهم القوي الشديد ؛ لأنَّ السيف هو رمز للقوّة وشدّة البأس ، وفي ذلك إشارة إلى أنّهم أقوى من العدو الذي عدل بلفظهِ إلى (السيف) واصفاً حالهم وتضحيتهم للممدوح وكأنّهم يُسقون الهلاك إذا ماظمؤوا على سبيل التخييل .

---

(١) المصدر نفسه : ٦٩٠ .

(٢) الديوان : ٣٤٠ .

ونجدُ المجاز المرسل في شعر ابن درّاج ذا خيالٍ يعرض للسامع عندما تمر بذهنه المعاني الحقيقية لتلك الألفاظ التي سرعان ما تتلاشى أمام المعاني المجازية ، هذا الخيال يحقق الجمال وإمتاع النفس ، كقوله :

فطوراً نرى العيش ظناً كذوباً
وطوراً نرى الموت حقاً يقيناً
وحقاً إليك ركبنا الرياح
مطايا رحلنا عليها السفينا [(١)]

فقد أطلق لفظة (الرياح) وأرادَ بها الخيل لسرعتها ، فالرياح لا تُركب ولكنَّ الخيل لمجاراتها في السرعة وخفة الحركة وعدم الانحسار في اتجاه معين وانتشارها في كل مكان ، مما يترك صورة كنائية في ذهن متلقيها في تحرّك الخيل وكأنها الرياح تهبُّ في سرعتها شوقاً إلى الممدوح وتضحية من أجله، وقد عُرض ذلك في سياق الاستعارة التصريحية ، فالرياح مستعار منه لمستعار محذوف هي (الخيول) ، وكذلك قوله :

وأهدت له بغداد ديوان علمها
هدية من والى ، ونخبة من حيّا [(٢)]

ففي لفظة (بغداد) مجاز مرسل حيث أطلقها الشاعر وأراد بها قدوم العالم (صاعد اللغوي)[(*)] على ممدوحه ، فبغداد محل أو مكان يسكنه الناس بما فيهم

---

(١) المصدر نفسه : ٣٤١ .

(٢) الديوان : ٢٧١ .

(*) هو أبو العلاء صاعد بن الحسن بن عيسى الربعي البغدادي عالم بالأدب واللغة ، من الكتاب والشعراء ، ولد بالموصل ونشأ ببغداد ، وانتقل إلى الأندلس حوالي سنة ٣٨٠هـ في عهد المنصور بن أبي عامر الذي صنّف له كتاب (الفصوص) فأكرمه ، توفي في صقلية سنة ٤١٧هـ [يُنظر : الأعلام : ٣/ ٢٧١] .

العلماء، ولا يمكن أنْ تهدي شيئاً ، وإنّما يقصد علماءها ومنهم صاعد البغدادي بقدومه على ممدوحه لعلاقة محلية ، وتحقق لفظة المجاز المرسل خيالاً ذا قيمة جمالية تتمثل في كثرة العلم في تلك المدينة وكأنَّ كل من فيها علماء فضلاً عن أنّها عاصمة الدولة الإسلامية ومنبع العلم والعلماء .

أما في قوله :

من فيض عُرف تستقل كثيره

ولقد يزيد على الرجاء قليلهُ

نُزُلاَ يذكره العراقَ ومصره

مُلْكاً ودجلتُه يداك ونيلهُ[١]

نجدُ انَّ (العراق، مصر) مكان أو محل يسكنهُ الناس لا يفهم ولا يذكر ، وإنّما قصد ابن درّاج بـ(العراق ، مصر) أهلها وقاطنيها الذين يحلّون فيها ، فقد استعمل لفظ المحل وأراد الذين ينزلون فيه لعلاقة المحلية ، وهذا التعبير من المجاز المرسل ذي طابع كنائي يوحي بكثرة الفضل والعطاء في هذه الأماكن ، وقد صُرّح بلفظ اليد بوصفها الفاعلة للخير والعطاء ، وقد تعامل العرب مع لفظة اليد للكناية في سياقات كثيرة منها قولنا : (له عليَّ يد) أي فضل ، و(يده طويلة) نعني انّ له حظوة عند السلطان وهيمنة ، ومن أمثلة الشعر العربي الخالدة التي وظّفتْ اليد في التصوير قول البحتري(ت٢٨٤هـ) يصف بركة المتوكل مكنّياً عن كرم الممدوح مستعيناً بـ(المبالغة) ، والتشبيه المعكوس على سبيل الإيغال في التصوير :

كَأنَّها حين لَجَّت في تَدَفُّقِها

يَدُ الْخليفةِ لمَّا سالَ وَادِيها[٢]

---

(١) الديوان : ٣٠٧ .

(٢) ديوان البحتري : ١/ ٣٠ .

وقد وظّفَ القرآن الكريم لفظة (اليد) مئة وعشرين مرّة في سياقات دالـة كثيـرة [١]، لاسيّما في قوله تعالى: ﴿ وَأَنفِقُواْ فِي سَبِيلِ ٱللَّهِ وَلَا تُلۡقُواْ بِأَيۡدِيكُمۡ إِلَى ٱلتَّهۡلُكَةِ وَأَحۡسِنُوٓاْ إِنَّ ٱللَّهَ يُحِبُّ ٱلۡمُحۡسِنِينَ ﴾ [سـورة البقـرة:١٩٥]، وقولـه تعـالى:﴿ قَٰتِلُوهُمۡ يُعَذِّبۡهُمُ ٱللَّهُ بِأَيۡدِيكُمۡ وَيُخۡزِهِمۡ وَيَنصُرۡكُمۡ عَلَيۡهِمۡ وَيَشۡفِ صُدُورَ قَوۡمٖ مُّؤۡمِنِينَ ﴾ [سورة التوبة :١٤]

وقوله تعالى في إسناد فعل التباب على يدي أبي لهب ﴿ تَبَّتۡ يَدَآ أَبِي لَهَبٖ وَتَبَّ ﴾ [سورة المسد :١] فاليد هي الفاعلة للخير أو الشرّ .

ومن المهم هنا القول إنَّ الكثير من أمثلة المجاز المرسل تتداخل مع الكنايـة، بل إن الكثير من الصور المستندة إلى المجاز المرسل إنّما هي ألفاظ يُراد بها معانٍ أُخر مقصودة ، ويمكن إرادتها في الواقع ، تماماً كما في الكناية .

(١) يُنظر : المعجم المفهرس لألفاظ القرآن (يدد) .

إضاءة : إشكالية الاصطلاح وخطأ الترجمات

مدخل تنظيري : -

تعدُّ الكنايّة من الفنون البيانية التي حفلت بها البلاغة العربية ، لِما تحملهُ من إشارات خفية تُلوح بالمعنى دون الإفصاح عنهُ ، لاسيَّما ((إنَّ أسلوب الكناية يقوم على أداء المعنى بطريق غير مباشر ، وهذهِ نتيجة معروفة لدى القدماء وعلى أساسها درسُوا الكناية ووضعوا تعريفاتها المختلفة))[1] ، فنالت موضع اهتمامهم ليكشفوا عن مظاهر الجودة والرداءة محاولين الوصول إلى حقيقتها وقيمتها الجمالية والفنية ، لذلك نجدُ هذا المفهوم قد بدأ يتضح شيئاً فشيئاً بعد أنْ قطع البحث النقدي والبلاغي شوطاً طويلاً يمكن ملاحظته عند بعض البلاغيين وفقاً لِما يأتي :

١- تطوّر مصطلح الكناية قليلاً على يد قدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـ) ، فقد صنّفها تحت باب (الإرداف) وهو نوع من أنواع ائتلاف اللفظ مع المعنى بقوله : ((أنْ يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى ، بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له ، فإذا دل على التابع أبان المتبوع))[2] ، وتعد دراسته لهذا الأسلوب من انضج الدراسات وقتذاك ، لاسيما أنّها انتقلت بالكناية من المفهوم اللغوي إلى المعنى الاصطلاحي .

٢- بحث أبو هلال العسكري (ت٣٩٥هـ) في الكناية وهي عنده ((أن تُكنّي عن الشيء وتعرّض به ولا تُصرّح ، على حسب ما عملوا في اللحن والتورية عن الشيء)) [3] ، ولا يُعدُّ عيباً أن يخلط أبو هلال العسكري في ضوء المعايير الفنيّة بين الكناية والتعريض والمماثلة بل كان معبراً بذلك عن رؤية متكاملة لوظيفة الكناية وقدرتها على التصوير من خلال تحليله للشواهد .

---

(١) الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي : ١١٢ .

(٢) نقد الشعر : ١٥٧ .

(٣) كتاب الصناعتين : ٣٨١ .

٣- درس ابن رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـ أو ٤٦٣هـ) أسلوب الكناية في أبواب متفرقة ومختلفة ، منها : باب المجاز [١] ، وباب الإشارة [٢] الذي يشمل عدّة أنواع (الإيماء ، التفخيم ، التعريض ، الكناية ، التلويح ، التمثيل ، الرمز ، اللمحة ، اللغز ، التعمية ، الحذف ، التورية ، التتبع) والملاحظ أنَّ معظم هذه الأنواع كانت من (باب الإشارة) التي تندرج في باب الكناية بالمفهوم الاصطلاحي كالتلويح ، والرمز ، والإشارة ، وغيرها .

ودراسته هذه تفتقر إلى التحليل والتذوق ، وتبتعد قليلاً عن النضج الفني على الرغم من أنها أكثر ثراء من دراسة أبي هلال العسكري .

٤- حظي أسلوب الكناية من الدراسة عند عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ أو ٤٧٤هـ) بما لم نجده عند غيره ، من استقراء وتتبع وبحث ، فقد كان ذا رؤية فنية واضحة ، ويمكن أنْ نلمح ذلك في قوله : ((فالمراد بالكناية ها هنا أنْ يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردْفُه في الوجود فيومئ به إليه ، ويجعله دليلاً عليه)) [٣] .

ويعدّ هذا التعريف ((ناضجاً لذلك احتل منزلته في أذهان كثير من العلماء ، لأنّه تناول في تعريفه نواحي تتصل بجوهر الكناية على أنهّا ليس المراد بها ظاهر اللفظ ، وهو التابع والرادف ، بل متبوع له ومردوف)) [٤] وأنَّ حقيقة الكناية تفيد تثبيت المعنى في نفس السامع .

---

(١) يُنظر : العمدة : ٢٣٨/١ .

(٢) المصدر نفسه : ٢٧١/١ .

(٣) دلائل الإعجاز : ٦٦ .

(٤) مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة : ٣٥٥ .

٥- عرّف السكاكي(ت٦٢٦هـ) الكناية بقوله : ((الكناية هي ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور إلى المتروك كما تقول فلان طويل النجاد لينتقل منه إلى ماهو ملزومه وهو طويل القامة)) (١) وقسَّم الكناية على ثلاثة أقسام(٢) :

أ- الكناية المطلوب بها الموصوف نفسه: وهو أن يُذكر في الكلام صفة أو عدّة صفات لها اختصاص في ظاهر بموصوف معين ، ويقصد بذكر الدّلالة على هذا الموصوف (مجامع الأضغان) (مواطن الأسرار) كناية عن القلب .

ب- الكناية المطلوب بها الصفة نفسها : وهو أن يُذكر في الكلام صفة أو عدّة صفات بينها وبين صفة أُخرى تلازم وارتباط ، بحيث ينتقل الذهن بإدراك الصفة أو الصفات المذكورة إلى الصفة المُكنى عنها المُرادة . (طاهر الذيل) (نقي الثوب) كناية عن العفاف والطُهر .

ج- الكناية المطلوب بها تخصيص الصفة بالموصوف : وهي أن يُريد المتكلم إثبات هذهِ الصفة لموصوفها ، ويثبتها لشيء آخر شديد الصلّة ووثيق الارتباط بهِ دليلاً على ثبوتها لهُ . ومثال ذلكَ قولنا : (المجد بين ثوبيه والكرم بين برديه) أرادوا نسبة المجد والكرم لهُ ، فعدلوا عن التصريح بذلك إلى جعل المجد بين ثوبيه والكرم بين برديه ؛ ليفهم المخاطب إثباتهما للممدوح ، فالتعبير كناية عن نسبة المجد والكرم للممدوح .

٦- تطرّق ابن الأثير (ت٦٣٧هـ) لأسلوب الكناية بقوله : ((إنَّ الكناية إنّما هي أن تراد الإشارة إلى معنى ، فيوضع لفظ لمعنى آخر ، ويكون ذلك اللفظ مثالاً للمعنى الذي أريدت الإشارة إليه)) (٣) أو ((أنّها كل لفظة دلّت على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة والمجاز بوصفٍ جامع بين الحقيقة

---

(١) مفتاح العلوم : ١٨٩ .

(٢) يُنظر : المصدر نفسه : ١٩٠ .

(٣) المثل السائر : ٥٩/٣ .

والمجاز)) [١] ، فهو ينظر إلى الكناية من منظار وسط بين الحقيقة والمجاز ، ويرى في الكناية معنيين أحدهما مستور والآخر واضح ((فإنَّ المستور فيها هو المجاز ؛ لأنَّ الحقيقة تفهم أولا ويتسارع إليها الفهم قبل المجاز ، لأنَّ دلالة اللفظ عليها دلالة وضعية ، وأما المجاز فإنَّه يُفهم بعد فهم الحقيقة ، وإنّما يفهم بالنظر والفكرة ، ولهذا يحتاج إلى دليل ، لأنه عدول عن ظاهر اللفظ فالحقيقة أظهر والمجاز أخفى وهو مستور بالحقيقة)) [٢] .

٧- نجد دراسة الكناية عند الخطيب القزويني (ت٧٣٩هـ) وافية ، وإنَّ معظم من جاء بعده كان غالباً ما يدور حول ما كتبه ، فالكناية عنده ((لفظ أُريد بهِ لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذٍ كقولك : فُلان طويل النجاد ، أي طويل القامة ، وفلانة نؤوم الضحى ، أي مرفهة مخدومة غير مُحتاجة إلى السعي بنفسها في إصلاح المهمات))[٣] ، إذ إنَّ وقت الضُحى هو الوقت الذي تسعى فيهِ نساء العرب في أمر المعاش في تهيئة المتناولات وتدبير المنزل ، فلا تنام فيهِ من نسائهم إلا من تكون لها خدم ينوبون عنها .

فهو يرى أنَّ التصوير بأسلوب الكناية يعطي الصورة بُعداً جمالياً من خلال الإيماء والإشارة والرمز والتعريض ؛ لأنَّ اللفظ فيها يُطلق ويُراد بهِ لازم معناه مع جواز إرادة المعنَى ذاته .

والذي نراه إنَّ معظم التقسيمات التي إعتمدها البلاغيون لاسيّما ما يتعلق بالكناية إنما هي في الأصل ملامح أسلوبية ، والحقَّ أنَّ ظاهر التصوير الكنائي يستند إلى التجسيم الحسي ذي الطاقة الدلالية .

---

(١) المثل السائر : ٥٢/٣ .

(٢) المصدر نفسه : ٥٤/٣ .

(٣) الإيضاح : ٣٠١ .

الكناية والتعريض :

لقد تباينت آراء العلماء في عدّ التعريض من الكناية ، ((فمنهم من ذهب إلى أنَّ الكناية والتعريض شيء واحد ، ومنهم من جعل التعريض قسماً من الكناية ، وآخرون ذهبوا إلى أنَّ الكناية تختلف عن التعريض ، أمّا التعريض فهو إمالة الكلام إلى عُرض – بضم العين– وهو الجانب والناحية ، نقول : (عرضتُ بفلان) وذلك إذا قُلت قولاً لغيرِهِ وأنتَ تعنيهِ هو – إيّاكِ أعني واسمعي يا جارة – فالتعريض إذن أنْ نذكر جملة من القول نريد شيئاً آخر ، ولكن هذا الشيء لا يفهم بطريق اللزوم كما رأينا في الكناية ، وإنّما يفهم من السياق))[1] .

ويرى د. أحمد فتحي رمضان ((أنَّ التعريض هو لون من ألوان الكناية أو طريقة متميزة من طرقها لهُ خاصية فنيّة في التعبير عن المعنى إذا جاء في سياقهِ المعين النابع من الموقف الخاص الذي يُقال فيهِ الكلام ، وإنَّ دلالة التعريض هي أخفى من دلالة الألوان الأخرى من الكناية كالإرداف والتمثيل والتلويح والإيماء والإشارة ؛ لأنَّ دلالته تتحقق من جهة المفهوم ، ودلالتها لفظية وضعية من جهة المجاز ، وإنَّ التعريض يختص باللفظ المركب وأنَّ صور الكناية الأخرى تشمل اللفظ المفرد والمركب معاً))[2] ، قال تعالى : ﴿ فَقَالَ ٱلْمَلَأُ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ مِن قَوْمِهِۦ مَا نَرَىٰكَ إِلَّا بَشَرًا مِّثْلَنَا ﴾ [سورة هود : ٢٧] ، ففي قولهِ تعالى تعريض الغاية منهُ أن ينفوا عنهُ أي ميزة لهُ عليهم، وأنَّهُ ليس بأحق بالنبوة منهُ.

وهذا أوافقهُ فيهِ ، فالتعريض نوع من أنواع الكناية ، وهو معنى يُفهم من عرض الكلام وجانبه وسياقاته وقرائن أحواله ، ولا يأتي إلا في التركيب ، والكناية تأتي في المفرد والمركب .

(١) البلاغة فنونها وأفنانها : ٢٥٥ .

(٢) الكناية في القرآن الكريم (أُطروحة دكتوراه) : ٣٢٨ .

أصالة الكناية وإشكالية الترجمة :

ترتبط الكناية في المفهوم المعاصر بالرمز ، إذ إنَّ ((الصلة بين الكناية والرمز شبيهة بصلة الكناية بالتعريض ، فكلاهما ينبع من أصل واحد ، وهو إرادة غير ظاهر المعنى ودلالة اللفظ الأولية)) [١] ، وقد يقع المترجمون في خطأ ترجمة مصطلح (Metonymy) إلى المجاز المرسل أو الكناية ، بسبب التداخل بين المفاهيم ، وهذا المصطلح لا يحيل تماماً على المجاز المرسل أو الكناية بمفهوميهما العربيين[٢] ، ويعزل الغربيون علاقتي المجاز المرسل (الكلية والجزئية) ضمن مصطلح (Synecdoche) [٣] ، ولا وجود لهذا الفصل في المصطلح النقدي العربي ، ويبدو أنَّ السبب يتعلق بطبيعة اللغة العربية .

ونجد ياكوبسن قد درس الاستعارة والكناية في بعديهما الترابطي والتعاقبي وعدَّ الكناية قائمة على رصف الكلمات وجمعها وتكوين الجمل المنتقاة من الخزين الذهني للمفردات اللغوية التي يمتلكها الفرد من أجل صياغة الخطاب ، لذا فأنّها تأخذ البعد الأفقي ، في حين تأخذ الاستعارة (الانتقاء) البعد العمودي[٤]، وعدّها فرانسو مورو ((انتقالة من تصور إلى آخر يرتبط مضمونه مع التصّور المعطى برابطة التجاوز)) [٥] ، وتستند إلى التداعي أو الربط .

---

(١) أصول البيان العربي : ١١٩ .

(٢) في تأصيل مصطلح الاستعارة – مداخل تنظيرية – (بحث) ، د. إياد عبد الودود عثمان الحمداني ، مجلة المجمع العلمي ، بغداد ، ج٣ ، مج٥٤ ،١٤٢٨هـ ٢٠٠٧م :١٠٣ .

(٣) يُنظر : التصوير المجازي : ٨١ .

(٤) يُنظر : البنيوية وعلم الإشارة : ٧١ .

(٥) الصورة الأدبية فرانسو مورو : ٧٢ .

فالأسلوب الكنائي ما هو الّا تغليف للمعنى المقصود بستار شفّاف ، ليكشف عنهُ الذهن الواعي بفضل التأمل لسرٍ من الأسرار النفسية التي ينبغي توضيحها عند الكشف عن جماله (١) .

إنَّ الكناية ضربٌ من العدول عن لفظٍ يقرر معناه حقيقةً وصراحة ، والإتيان بلفظ آخر يؤدي هذا المعنى في شيء من التأول على أن تكون هناك علاقة لازمة بين اللفظين فيما يؤديانه ، فنجد هذه العملية اللغوية تنتج صورة بديلة لازمة لِما عدل عنه وترك إلى سواه (٢) .

إنَّ الكناية لفظٌ أو أكثر يراد به معنى مقصود – غالباً ما يقوم على تداعي المعاني – مع جواز إرادة ذلك المعنى في الواقع ويجوز حملهُ على جانبي الحقيقة والمجاز بوصفٍ جامعٍ بينهما ، وغالباً ما يكون المعنى المقصود ذا حضور في الوسط الاجتماعي .

---

(١) يُنظر : فن الاستعارة : ٢٣٣ .

(٢) يُنظر : بناء الصورة الفنية في البيان العربي : ٣٢٨ .

مجازية الكناية :

يرى ابن الأثير أنَّ ((الكناية إذا وردت تجاذبها جانبا حقيقة ومجاز ، وجاز حملها على الجانبين معاً)) [١] ففي قولهِ تعالى : ﴿أَوۡ لَٰمَسۡتُمُ ٱلنِّسَآءَ﴾ [سورة النساء : ٤٣] يجوز حمله على الحقيقة والمجاز ، فاللمس مصافحة الجسد للجسد ، فأوجب الوضوء على الرجل إذا لمس المرأة وذلك هو الحقيقة في اللمس ، والمراد باللمس أيضاً هو الجماع ، وذلك مجاز فيهِ وهو الكناية .[٢]

فالكناية تتحرك في محورين محور الحقيقة ومحور المجاز أي المعنى الظاهر والمعنى الخفي ومع إرادة معنى ثانٍ يتخطى ما هو ظاهر عن اللفظ يكون المعنى الظاهر موجوداً في الحقيقة ، ويختفي المعنى المقصود خلف المعنى الظاهر ومن غير تعارض ، في حين إنّنا نجد الاستعارة لا تقوم إلّا على المعنى المجازي ولا يتحقق الفهم الاستعاري إلّا بالعبور إلى المعنى الثاني القائم على أنقاض المعنى الأوّل [٣] .

ويرى المرحوم د. رشيد جليل فالح أنَّ الوقوف عند مسألة عدّ الكناية من الحقيقة أو المجاز أو وسطاً بين الحقيقة والمجاز يباعد بيننا وبين تمثل قدرة هذا الفن البياني على أداء المعاني والأفكار بوساطة التشكيل الصوري الذي نحن بصدد العناية به والكشف عن أبعاد قوته وضعفه[٤] .

---

(١) المثل السائر : ٣/٥١ .

(٢) المكان نفسه .

(٣) يُنظر : الصورة الفنية في الشعر الصوفي في القرن السابع الهجري (أطروحة دكتوراه) : ٧٣ .

(٤) يُنظر : الصورة المجازية في شعر المتنبي (أطروحة دكتوراه) : ١٠٠ .

وأنّني أرجح مجازية الكناية للأسباب الآتية :

أ- إنَّ القول بمجازية الكناية ((يحقّق اعترافاً بقيمتها الفنية وقدرتها على التصوير))[١] ، واتساع أفق الخيال الذي تمثله حال ورودها في السياق .

ب- إنَّ اللفظ المكنّى به لا يراد منه معناه الذي شاع استعماله بل يراد معنى آخر وإلّا انتفت الكناية ، وأصبحت حقيقة .

ج- إنَّ البحث في الكناية يقوم أصلاً على المعنى الذي يولّده المكنّى به ، وهو يترك أثراً مجازياً تصويرياً ؛ وإذا ما كانت الدراسات المعاصرة لاسيما ذات المناهج المرتبطة بالمتلقي تبحث في الأثر المنتقل من الدوال ، فإننا بكل وضوح نعمل في عوالم الشعرية (Poetics) والتصوير المجازي .

---

(١) التصوير المجازي : ٨٢ .

المعنى الذي تقصده الكناية :

تعدُّ الكناية إحدى وسائل إنتاج المعنى ، لِما تحمله من إشارات خفية تلوح بالمعنى وتومئ به دون الإفصاح عنه ، ممّا يؤدي إلى إضفاء العمق الفني للنص الذي يتجسّد بالتصوير الكنائي ، ففي قول ابن درّاج :

وإن عجيباً أنَّ عزكَ موئلي
وأكظِمُ أنفاسي على غُصص الذُّلِ
وأنّي من ظُلمي بعَدْ لكَ عائذٌ
وكم مطلبٍ أسلمُتُهُ في يدي عدلِ(١)

يلاحظ التعبير عن المعنى بطريقة غير مباشرة ، ففي عبارة (وأكظِمُ أنفاسي) كناية عن صفة الصبر وأريد بها معانٍ عديدة ، منها الحزن الشديد والتحسر ، وكأنّه يُمسك ما في نفسه من الغيظ والتحسّر والألم من الظلم والضعف والخضوع والمهانة التي تحمّلها شاكياً الحال إلى ممدوحه ليرفع كلّ ذلك عنه بعدله وكرمه ، فعبارة (أكظِمُ أنفاسي) كوّنت صورة ذات قيمة فنية توحي بالمعنى المستتر خلفها ، لينفتح إليها ذهن المتلقي متأملاً ما تحمله من دلالات .

أمّا في قوله :

شَفَا جنَّةٍ لم تُجْنَ حتى جنى لها
حروباً جناها من جحيم وأنكالِ
يقلّبُ كفيه بحسرةِ حاسرٍ
عليها وعينيه بعبرة إعوالِ(٢)

---

(١) الديوان : ١٢٤ .

(٢) المصدر نفسه : ٤٠٢ .

نجد عبارة (يقلّب كفيه) كناية عن الندم والتحسر الذي أصاب الأعداء من شدّةٍ وبطشٍ وقوّةٍ ، وما حلّ بهم من هزيمة ، فقد عبّر عن مشاعر الهزيمة وشدّة التحسّر والحيرة بتقليب كفيه ، وهذه الكناية مصدرها قرآني نجدها في قوله تعالى : ﴿ وَأُحِيطَ بِثَمَرِهِۦ فَأَصْبَحَ يُقَلِّبُ كَفَّيْهِ عَلَىٰ مَآ أَنفَقَ فِيهَا وَهِىَ خَاوِيَةٌ عَلَىٰ عُرُوشِهَا وَيَقُولُ يَٰلَيْتَنِى لَمْ أُشْرِكْ بِرَبِّىٓ أَحَدًا ﴾[سورة الكهف : ٤٢] ، كناية عن الندم والحيرة .

وقد عُرف عن الإنسان إنّه إذا ندمَ عضَّ على يديه أو قلّب كفيه نادماً ومتحيراً ، ثمَّ ظهرت عبارة (بعبرة إعوال) لتحمل دلالة تعتمد على خفاء المعنى خلف الألفاظ ، فعبارة (بعبرة إعوال) كناية عن عمق الحزن وشدّة التحسر من غير نداء ولا بكاء ، فإذا كَثُر الحزن واشتدَّ التحسر ضاق الصدر واختنقَ بالعبرات .

إنَّ الكناية في شعر ابن درّاج عنصر تصويري تكمن قوته وتظهر وظائفه عند إثارة عواطفنا ومدى استجابتنا للعاطفة الشعرية ، ففي قوله :

وجوهٌ تناءت في البلاد قبورها
وإنهمُ في القلب مني لَسُكَّانُ
وما بَلِيتْ في التُّرب إلّا تجددت
عليها من القلب المفجّع أحزانُ(١)

نلمح التعبير الكنائي في قوله (وإنهمُ في القلب) كناية عن الحبّ في داخله وما انتابه من آلام وأحزان لفقدهم ، فلجأ إلى هذا الأسلوب ليُجسِّدَ بقاءَهُم واستيطانهم في قلبه ، وإنْ نأت عنهُ أجسامهم التي ضمّتها القبور إذ تتعلق القدرة التعبيرية للصورة الكنائية بالشاعر ومدى قدرته على الإبداع بهذا الأسلوب المؤثر في ضوء إيراد المعنى بصورة ذات قدرة على التعبير عن إحساساتهِ وانفعالاته ، فكأنَّ حبّهم استوطن وشغل كلّ شيءٍ في قلبه ، وكانت نتيجة هذه المحبة التي

---

(١) الديوان : ١٧٦ .

شغلت كل جزء في قلبه هو القلب المفجّع بالحزن والألم تجاههم (أي المرثي) ، فهو لجأ إلى الأسلوب الكنائي ليولد صورة ذات قيمة فنيّة توحي بالمعنى الكامن في نفسه أو ما يدور في عقله من أفكار ، ومن هنا نرى ((أنَّ التعبير الكنائي لا ينفصل في دلالاته وفي قيمته عن دلالات السياق العام التي تتآزر داخل البناء الفني)) [(١)] ، فهو جزء من بناء تتكثّف عنده حالة من التفاعل بين الشكل والمضمون ، بل إنَّ الشكل يصبح منتجاً للمعنى وتداعياته .

ونجد الأسلوب الكنائي عند ابن درّاج يمنح النص قيمة فنيّة لِما يحمله من معنى يترك أثراً في نفس المتلقي بانفتاحه على أفق الخيال متأملاً المعاني المستترة خلف الألفاظ وما أحدثته من نمطية كنائية تصويرية ، ومن ذلك قوله :

وتكسو سيوفك فيها الدماء
وتوطئ خيلك فيها الخُدودا [(٢)]

نلحظ الصورة الكنائية تحمل العديد من الدلالات ، وهذه الدلالات هي التعبير غير المباشر عن المعنى بنمطية كنائية ذات قيمة فنيّة ففي قوله (تكسو سيوفك فيها الدماء) كناية عن القوة وشدّة الوطأة على الأعداء ، وما لاقاه هؤلاء من هزيمة وكأنَّ سيوف ممدوحه قد تغطّت بالدماء والتبست بها من شدّة الضرب على رقاب الأعداء ، والقول إنّها اكتستْ في زينتها الدماء لتتحلى بها ، فيه سخرية ، فالسياق الذي قيلت عنده ، فيه عدول عن المألوف ، وترتبط هذه الصورة بصورة أخرى للمتنبي (ت٣٥٤هـ) يكني فيها عن الانتصار بعد العودة من المعركة بقوله :

وَثُبْنا نقبّلُ أسيافَنا   ونَمْسَحُها من دماءِ العِدا[(٣)]

---

(١) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطوّر : ١٧٦ .
(٢) الديوان : ٣٨٧ .
(٣) ديوان أبي الطيب المتنبي :٤١/١ .

ونلمح الأسلوب الكنائي في قول ابن درّاج (وتوطئ خيلك فيها الخُدودا) كناية عن قوّة الخيل وسرعتها في سوح القتال وكأنّها تدوس على القتلى مراراً وتكراراً حتى سهلت ولانت حركتها وهي تحفّ ساحة القتال بمقاتليها وهي تضغط بشدّة على من كان تحتها حتى أصبح ذليلاً ، فهي معانٍ ((يعمل فيها الخيال والذوق كما تعمل فيها [الأبصار والسمع][*])) [1] .

وعليه قوله :

ولو نثر البحرُ المسخّر درَّهُ
لما كان إلّا في ذُراك انتشاره[2]

نستقي الأسلوب الكنائي من قوله : (ولو نثر البحرُ المسخّر درَّهُ) كناية عن صفة الكرم والعطاء ، والصورة ذات طابع تخييلي فالبحر رمز العطاء ظهر بصورة تشخيصية ينثر فيها الدرّ عند ذرى الممدوح ، اعترافاً منه بأنّه الأحقّ في العطاء ؛ لأنّ للكريم صفات تميّزه عن غيره .

ونلحظ الأسلوب الكنائي وغزارة دلالته ((يسمو على المعنى وكل كلمة فيه إشارة يمكن أنْ ينفتح عليها ذهن المتلقي ليعقد صلات أو يُوجد بدائل له ، للدلالة على المعنى المستتر خلف تلك العبارات المنطوقة))[3] ، والكناية عن ((الصفة إذا لم تأتك مصرّحاً بذكرها ، مكشوفاً عن وجهها ، ولكن مدلولاً عليها بغيرها ، كان ذلك أفخم لشأنها ، وألطف لمكانها))[4] ، ويتضح ذلك جلياً في قوله :

(*) [الابصار والاسماع] كذا في الاصل .

(١) اللغة الشاعرة : ١٧ .

(٢) الديوان : ٦٥٤ .

(٣) مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة : ٣٦١ .

(٤) دلائل الإعجاز : ٣٠٦ .

وقد عضضت على ناب البزول فلا
يَغبنْكَ حسنَ العزاءِ الأزْلمُ الجَذَعُ
دهر شجاك وقد وفاك تعزية
جلت فليست بغير القلب تُستَمَعُ[(١)]

نلمح الأسلوب الكنائي في قوله (وقد عضضت على ناب البزول) ، و(البزول) هو في الأصل البعير – طلع نابه – إذا استكمل السنة الثامنة وطعن في التاسعة ، وهي كناية عن الاكتهال وكبر السن ، حتى ضعف ولم يقدر على شيء لضَعُف بدنهِ .

أما في قوله (الأزْلمُ الجَذَعُ) فهي كناية عن الدهر الشديد وما يتعلق به من البلايا والمنايا التي أثقلت كاهل الفقيه الذي رثاه ، فقد لجأ إلى الأسلوب الكنائي ليعطي الصورة الكنائية معنيين :–

– المعنى الأول : هو كُبر السن والكهولة وضعف البدن للفقيه المرثي .
– المعنى الثاني : الدّهر الشديد وما يتعلق به من البلايا والمرارة التي كانت سبباً في عجزه .

إنَّ الأسلوب الكنائي في البيت الشعري يحتاج إلى إعمال ذهن في الوصول إلى المعنى المقصود من العبارة وتفكير في الربط بين الكلمات المنطوق بها وبين ما تُشير إليه من دلالة فنيّة بنمطية كنائية تصويرية .

ونجد التعبير عن المعنى بأسلوب الكناية عند ابن درّاج بروادفه وتوابعه له من القوّة والتأكيد ما ليس في التعبير عنه باللفظ الموضوع له ، لاسيّما أنَّ أسلوب الكناية له مزية مقارنة بالتصريح ؛ لِما يحمله من خفاء المعنى الذي ينفتح إليه ذهن المتلقي في استنباطه والوصول إليه والكشف عنه وتوضيحه ، كقوله :

---

(١) الديوان : ٤٤٥ .

بعيدُ الشأوِ مقترب الأيادي

عزيز القدر مخفوض الجناحِ[(١)] .

فقد أطلق الشاعر عبارة (مقترب الأيادي) ليحيلنا على كناية ترميزية ترتبط بالآتي :

١- يحيل المعنى على ما يتمتع به الممدوح من القوّة والقدرة والسلطان .

٢- كثرة العطاء والكرم والسخاء والبر والمعروف فيه .

٣- كثرة أنصاره واقترابهم منه ، ففي كلام العرب (هم يده أي أنصاره) .

٤- الجاه والقدر الذي يحظى به الممدوح بين الناس لتواضعه .

والكناية تكون بالنظر إلى طبيعة الدلالة وقد أوردنا تلك المعاني لأنَّ اللفظ الكنائي يحتمل ذلك .

وفي قول الشاعر : (مخفوض الجناح) كناية تُحيل على التواضع ولين الجانب والرأفة ، وهذه الكناية مصدرها قرآني ، جاءت في سياقات عديدة كناية عن التواضع والرأفة ، نجدها في قوله تعالى : ﴿ وَٱخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ ٱلذُّلِّ مِنَ ٱلرَّحْمَةِ وَقُل رَّبِّ ٱرْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِى صَغِيرًا ﴾[(*)] [سورة الإسراء : ٢٤] .

وفي كلام العرب (أرض خافضة السُّقيا) أي سهلة السَّقي ، و(ليلة خافضة) أي هينة السر ، والذي أراده الشاعر هو لين الجانب والتواضع والرأفة ، وقد عدل بلفظة (مقترب الأيادي) و(مخفوض الجناح) لتحظى الكناية بالقوة والقدرة الفنية لِما تتمتع بهِ من خفاءه وإبرازه ((فكل شيء لهُ وجود خارج الذهن ، فإنَّهُ إذا أدرك حصلت لهُ صورة في الذهن تطابق لِما أدرك منهُ ، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر بهِ هيأة تلك الصورة الذهنية في أفهام

(١) الديوان : ١٣٠ .

السامعين وأذهانهم))[١] ، وتفتح أفق الخيال في تأمل ذلك المعنَى واستنباطه وإدراكه بالطريقة التي استحضر فيهِ الذهن ذلك المعنَى ، ويتضح ذلك في قولهِ :

تهاوت بهم مصعقات الرواعـ
د في مدجنات الضحى والأصيلِ
بوارق ظلماء ظُلم تبيح
دُمى من حِمى أو دماً من قتيلِ
فأذهل مرضعة عن رضيع
وأنسى الحمائمَ ذكر الهديلِ[٢]

يظهر الأسلوب الكنائي في قولهِ (فأذهل مرضعة عن رضيعٍ) ، فهو يستعمل هذا التعبير كناية عن قوّة ممدوحه وشدّة وطأته على الأعداء وما أحدثهُ فيهم من هول تفزع منهُ القلوب ويزعج النفس ، بحيث أنَّ المرضعة غابت عن رشدها وتناست رضيعها وانشغلت عنهُ تجاه هذا الموقف ، وهذهِ الكناية مصدرها قرآني وظفها القرآن الكريم لبيان هول القيامة : ﴿ يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّآ أَرْضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا وَتَرَى ٱلنَّاسَ سُكَـٰرَىٰ وَمَا هُم بِسُكَـٰرَىٰ وَلَـٰكِنَّ عَذَابَ ٱللَّهِ شَدِيدٌ ﴿٢﴾ ﴾[سورة الحج : ٢] .

ويظهر الأسلوب الكنائي أيضاً في قولهِ : (وأنسى الحمائم ذكر الهديل) ، فالحمائم التي استرخت واسترسلت في غنائها بصوتها الجميل قد نسيت ذلك الغناء ، وهي مذهولة وهاربة ، لِما خلّفهُ ممدوحه من فزع وخوف لدى عدّوه .

(*) وكذلك قوله تعالى : ﴿ لَا تَمُدَّنَّ عَيْنَيْكَ إِلَىٰ مَا مَتَّعْنَا بِهِۦٓ أَزْوَٰجًا مِّنْهُمْ وَلَا تَحْزَنْ عَلَيْهِمْ وَٱخْفِضْ جَنَاحَكَ لِلْمُؤْمِنِينَ ﴾ [سورة الحجر: ٨٨]. وقوله تعالى: ﴿ وَٱخْفِضْ جَنَاحَكَ لِمَنِ ٱتَّبَعَكَ مِنَ ٱلْمُؤْمِنِينَ ﴾[سورة الشعراء: ٢١٥].

(١) منهاج البلغاء : ١٨-١٩ .

(٢) الديوان : ١٦٢ .

وقد أحالت الكناية على إظهار العامل النفسي وهو شدّة الخوف والرّعب في كلّ الأحياء بصورة حسيّة مؤثرة ، وهي صورة تشير إلى المعنَى المُكنَّى عنهُ وهي شدّة الخوف والرّعب الذي أثّرَ في نفسية أعداء ممدوحه ، فالمعنَى يُجسّد ممدوحه بأنَّهُ ذو قوّة وبأس ، وإنَّ عدوّه أصبح مذهولاً أمام هذهِ القوّة وشدّة الوطأة ، وهنا نرى الكنايتين تستندان إلى معنى واحد ، لكنّها تتفاوت في صدر البيت وعجزه ، ففي قوله (وأنسى الحمائمَ ذكر الهديل) تتميّز الألفاظ بسهولتها ، لكنها شكّلت في السياق نوعاً من المُغايرة تركَ أثراً جديداً ميّز بين المعنَى المُعبّر عنهُ في صدر البيت وما قابله في عجزه .

إنَّ الكناية إحدى وسائل تشكيل الصورة الفنية تتمتع بمقدرة تأثيرية متأتية من قوّة الإيحاء واستبطان المعاني المستكنة فيها ، يقول ابن درّاج :

وبحرك مورود السواحل مفعمِ
وعبدك قد أودى بهِ الظمأ البرح(١)

ففي قول الشاعر (وبحرك مورود السواحل مفعمِ) كناية عن صفة الكرم التي اتسعت وانبسطت لكلّ سائل وقاصد ، فقد عبّر عن هذهِ الصفة بالبحر المتّسع والمنبسط الممتلئ الفائض بمائهِ وسواحله ينهل منها كلَّ عطشان أو ظامئ ليكوّن صورة كنائية لها معانٍ عديدة ينفتح لها ذهن المتلقي ، فالكرم والعطاء تميّز بكثرتهِ ، وهو بعيد عن هذا الكرم والعطاء ، يظهر ذلك في قولهِ : (أودى بهِ الظمأ البرح) ، كناية عن الهلاك والفقر الذي اشتدّ وألحَّ عليهِ بالأذى، فهو بعيد عن هذا الكرم والعطاء الذي كنّى عنهُ بصفة البحر الممتلئ.

وفي ضوء التعبير الكنائي وباتجاه إنتاج المعنَى ، يتبيّن إنَّ التعبير الكنائي في شعر ابن درّاج مُحمّل بجملة معطيات إشارية ودلالية ترتبط بخصوصية المعنَى

(١) الديوان : ٦١٥ .

المُراد تمثيله على شكل صورة خيالية فنية ، وهذا النوع من الصور غالباً ما ((يؤنس النفوس عند استجماعها من توالي المعاني التي من شأنها أن تقبضها بمعانٍ يناسب بينها وبين تلك ممّا شأنهُ أنْ يبسطها))[١] وإنَّ قيمّة النّص فيما يحملهُ من معنى وما يحملهُ من جماليات تترك أثراً في نفس المتلقي .

---

(١) منهاج البلغاء : ٣٥٨ .

الطابع السيمني والتوليفي (Cimetic Montage) **في صور ابن درّاج** :

شغلت دراسة ياكبسون للإستعارة والكناية الدرس اللغوي والأدبي عند العرب وغيرهم ، وقد حُدّد (التوليف) ضمن الاستبدال عند وضع محوري نظريته مكتفياً بالإحالة على اللقطة القريبة لتقع ضمن الكناية ، ويرجع السبب إلى خصوصية اللغة ، فالكناية تحقق اللقطة ذات الانسجام والرابط التوليفي أيضاً في أمثلة الشعر العربي(١) ، فهذا النمط من التصوير أجمل وأكمل في الظهور من التعبير عن الفكرة بطريقة مجرّدة ، لاسيما أنَّه في حالة التعبير بالصورة الكنائية لا يمكن التعرّف على ما يعّبر عنه ((إلّا بتأمل دقيق للتنظيم الشكلي للغة والموضوع ، وفي هذا نوع من المتعة لا يشعر بها إلّا متذوق الشعر ، فالعلاقة بين الشكل والمضمون في هذه الحالة المعبّر عنها ليست على الإطلاق علاقة وسيلة بغاية ، بل هي علاقة عنصرين يدعم كلّ منهما الآخر داخل كُلّ مترابط)) (٢) ، فضلاً عن ذلك فأنَّ ترك التصريح بالشيء يكسب الكلام حلاوةٍ وغموضاً يشدّ المتلقي ويبعث على التأمل ، وغالباً ما تقوم الكناية على تداعي المعاني وأشبه ما تكون بالمشهد السينمي ، فهي تنقل المعنى عن طريق استحضار المعاني المجاورة لذلك المعنى .

والتوليف التعبيري في (السينما) مؤسس على تراكب اللقطات تراكباً هدفه إحداث تأثير مباشر دقيق ، نتيجة لصدمة صورتين ، والتوليف في هذه الحالة يرمي إلى التعبير بذاته عن عاطفة أو فكرة (٣) ، يقول ابن درّاج :

فكأنّني لم يحمني الملك الذي
سَجدَ الفِرنج لتاجه والروم (٤)

---

(١) يُنظر : أساسيات اللغة : ٨٧ – ٨٨ .

(٢) يُنظر : مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة : ٢٧٨ .

(٣) يُنظر : اللغة السينمائية : ١٣٥ .

(٤) الديوان : ٤٩١ .

في قوله : (سَجدَ الفِرنج لتاجه والروم) كناية عن قوة الملك وشدّة بأسه في الحرب وسوح القتال مما استدعى بالإفرنج والروم إلى الانحناء أذلة خاضعين مطأطئين رؤوسهم له ، ويمكن رصد الصورة الكنائية بشكل لقطة توليفية يمكننا تأمل بعض ملامحها ووظائفها الجمالية لاسيما أنّها بؤرة إنتاج المعنى في نسقٍ منتظم التركيب وكأنَّ العدو (خضع ، طأطأ ، رأسه ، انحنى ، وضع جبهته على الأرض فهو ذليل خاضع) ، وكل هذه المعاني والدلالات شكلتها صور سجود الفرنج ؛ فهي لقطة محمّلة بهذه المعاني ، و((هي ليست وحدة شكلية ومجرّدة بل إنّها وحدة دالة تحييدية ومكثفة في خاصية حسيّة)) [١] ، يمكن أنْ نرصدها عبر تأمل وحداتها الدلالية وتحليل صيغها التعبيرية .

أمّا في قوله :

ويخلع عن منكبيه الرداء   سروراً وفرشاً لضيف القُيولِ
يروح عليهم بغرِّ الجفان   ويغدو لهم بالغريض النشيلِ[٢]

كنّى عن (الكريم الجواد المضياف) بعبارة (غرُّ الجفان) فيقال للجواد المضياف (أنت الجفنة الغرّاء) والغرّةُ من كلِّ شيء أوله ، والجفن وعاء يوضع به الطعام ، فالصورة بأركانها الجمالية هي التي تحرك المشهد وتفتح أفق الخيال ابتداءً باللقطات التي تستدعي معاني عدّة ، يمثلها قوله (غرّ الجفان) و (الغريض النشيل) لذلك نستقي الأسلوب الكنائي من قوله (بالغريض النشيل) كناية عن الكرم والجود ، والغريض : هو الشيء الطري أو الطعام غير البائت[٣] ، والنشيل : اللحم المطبوخ

---

(١) الخطاب السينمائي من الكلمة إلى الصورة : ٩٥ .
(٢) الديوان : ١٦٥ .
(٣) يُنظر : أساس البلاغة (غرض)

الذي يأخذه الضيف بنفسه أو بالمنشال- وهو حديدة في رأسها عُقّافة- من القدر[١] ، فعبارة (غرّ الجفان) و(يغدو لهم بالغريض النشيل) بمنزلة مشهد مكوّن من مجموعة لقطات ، والتوليف (Montage) هو عملية جمع هذه اللقطات بنمطيّة كنائية تصويرية ناجمة عن اتساق أوضاعهُ اللغوية محققة بعض اللمحات المتخيلة كأنّها صورة مرئية في ذهن متلقيها توحي له بمعانٍ عدّة تتخفى وراء اللفظة الكنائية ، فالضيف يأخذ أجمل الأطباق ويفتح القدر ويأخذ اللحم الطري ويقدمه لنفسه ، فضلاً عن حالته المستقرة وكأنّه في بيته ، فالعبارة الكنائية تتمثل في ((تجسيد المعاني وإبرازها في صور محسوسة تزخر بالحياة والحركة ، فيكون ذلك أدعى لتأكيدها ورسوخها في النفس))[٢] .

وقد تثيرنا جماليات التكوين البصري في المشهد التصويري التوليفي عند ابن درّاج لاسيما أنَّه يستعمل أسلوب الكناية بشكل يدل على إبداع واضح ، إذ يجسّد شاعريته في خلق الاستجابة والتأثير في المتلقي ، فالكناية عندهُ وعاء فنّي يختزن العديد من المعاني مترجمة ((إلى سيل من الصور عبر وحدتي (اللقطة) و (المشهد) لتفرز هذه المحصلة قواعد جمالية مهمة تخلّقت من تأثير اللقطة))[٣] ، لتشكّل صورة خيالية في ذهن متلقيها ، يقول ابن درّاج :

أعزز علي الدين والدنيا وأهلهما
خطب سما فارتقى من عزِّكُم شرفا
غُصنٌ من المجد عاذ المسلمون به
هبَّت عليه رياح النصر فانقصفا[٤]

---

(١) يُنظر : أساس البلاغة (نشل)

(٢) علم البيان دراسة تحليلية لمسائل البيان : ٢١٧ .

(٣) الخطاب السينمائي من الكلمة إلى الصورة : ٢٤٨ .

(٤) الديوان : ٥٩٦ .

نلاحظ الأسلوب الكنائي في عبارة (غصن من المجد) فقد استعمل هذا التعبير كناية عن (عظمته وقوته ، وكثرة عطائه ووفرته) لاسيما أنَّ التعبير الكنائي استدعى معاني عديدة تضافرت ليكونَ ذا مجدٍ (النبل والشرف ، المكارم المأثورة عن الآباء ، كرم الأفعال في الممدوح ، كثرة عطاءه) فهذه المعاني شكّلت صورة خيالية ذات مشهد تصويري في ذهن متلقيها متأملاً ما يوحي به التعبير الكنائي من خلال ((الخيال التأملي (Contemplative) وهو الخيال الذي يخاطب تصوراتنا على نحو أكثر ، ويعتمد على الإيحاء أي ما توحي به الأشياء))(١) ، حيث يقف التعبير الكنائي على أشدّ اللحظات قوّة وتأثيراً واستحضاراً للمعاني التي ((تلتقي جميعاً عند تصوير الألفاظ للمدلولات ، لا من قبيل الدلالة المعنوية فحسب ، ولكن من قبيل الطريقة التصويرية التخييلية)) (٢) ، ويتضح ذلك في قوله :

وسقاك كأساً للحتوف وكم وكم
من قبلها كأسَ الحياة سقاكا (٣)

نستقي الأسلوب الكنائي من قوله : (وسقاك كأساً للحتوف) كناية عن الموت والهلاك ، لاسيما أنَّ الكأس يُستعار في ضروب المكاره والسرور ، فيُقال كأس من الذلّ والفرقة والموت ، والتعبير الكنائي يوحي بقوّة ممدوحه وشدّة بطشه وهلاكه للخائن الذي أنعم عليه من قبل ، وقد ظهر الأسلوب الكنائي في سياق بديعي وهو (الإرصاد) وهو ((أنْ يكون في أول البيت شاهداً بقافيته ومعناها متعلقاً به حتى إن الذي يعرف قافية القصيدة التي البيت منها إذا سمع أول البيت عرف آخره وبانت له قافيته))(٤) ، ويظهر ذلك في عبارة (وسقاك) التي توحي بذلك .

---

(١) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث في ضوء تأثير النقد الانكليزي ، مفهومها ومناهج دراستها (أطروحة دكتوراه) : ١٦٣ .

(٢) التصوير الفني في القرآن : ٨٢ .

(٣) الديوان : ١١٢ .

(٤) نقد الشعر : ١٦٧ . ويُنظر : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها : ٩٤/١ .

ونستقي الأسلوب الكنائي كذلك من قوله : (كأسَ الحياة سقاكا) كناية عن حسن المنزلة وحسن الحال ورغد العيش الذي كان ينعم به ، فالصورتان الكنائيتان متجاورتان لكل منهما خصوصية ، فهي ذات طابع توليفي في ذهن متلقيها ، وهي تقوم على ((صياغة متميزة من حيث أنها مختلفة عمّا سواها في تركيب الجملة وما ينشأ عن العلاقة بينها وبين ما سواها من جمل ، كما أنّها تمثّل تغيراً في قوّة الخيال ، الذي هو أساس كل التحولات الواردة في الجمل التي هي أساس القيمة الفنية في سياق البيت))[١] .

إنَّ أبرز ما يظهرهُ شعر ابن درّاج من كنايات إنَّما هو قائم على التواشج مع الأنماط التصويرية الأُخرى ، بل إنَّ أظهر الأمثلة الشعرية التصويرية هي التي تقوم على الكناية بغض النظر عن النمط المجازي الذي تنتمي إليه ، وربما يكون سبب ذلك هو إحساسه بأنّ التعبير الكنائي يكون ضعيفاً إذا ابتعد عن الأساليب البيانية الأخرى ، لذلك نجد أسلوب التواشج يعطي الصورة الكنائية أبعاداً أكثر مجازية وأكثر قدرة على الإيحاء ، يبدو جلياً في قوله :

وألبسهم ثياب الذل خطب   يليهم في ثياب الكبرياءِ[٢]

نجد الكناية قائمة على التواشج مع نمط الاستعارة ، ففي قوله : (وألبسهم ثياب الذل) كناية عن الفقر والحاجة والضعف والخضوع والمهانة بعد الإيقاع بهم والانتصار عليهم فأصبحوا أذلاّء فقراء ، واستعار الثوب للذل على سبيل الاستعارة المكنية بإضفائه الصفات الإنسانية على الأشياء المعنوية أو العقلية ، وترتبط هذه الصورة بقول سيدنا علي بن أبي طالب (عليه السلام) :

---

(١) مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة : ٣٥٩ .
(٢) الديوان : ٤٥١ .

((أما بعد فإنَّ الجهاد بابٌ من أبواب الجنَّة فتحه الله لخاصّةِ أوْليائـهِ وَهوَ لباسُ التقوى وَدرْعُ الله الحصينة وَجُنتهُ الوثيقة ، فمن تركه رَغْبةً عَنْهُ ألبَسَهُ الله ثَوْبَ الذّل وشمله البلاء)) [١] ، أي أنّ المعاني الكنائية في شعر ابن درّاج أحياناً ما تقترن بصورٍ إسلامية .

ونجد في قولهِ (يليهم في ثياب الكبرياء) كناية عن صفة العزّ والسيادة والقوة والعظمة والغلبة على الأعداء ، وإنَّهُ قد استعار الثوب للكبرياء على سبيل الاستعارة المكنية ، فالصورتان متداخلتان (الصورة الكنائية، والصورة الاستعارية) وأكثر ما يميز هذا التلاحم والعلاقة الوشائجية هو قدرة ابن درّاج على بث انفعالاته وإحساسه لاسيّما أنَّ الكناية قائمة على تداعي المعاني في الصورتين ممّا أدى إلى اتساع أُفق الخيال في ذهن المتلقي ، وكذلك قوله :

فتح كفاتحهِ في الخلقِ ليس لهُ
ممّا خلا من فتوح الأرضِ أشكال
أضحت بهِ حلل الدُّنيا لنا جدداً
ولبسُ والي العِدى والغدر أسمال[*][٢]

ففي قولهِ : (ولبسُ والي العدى والغدر أسمال) كناية عن الهزيمة التي لحقت بالأعداء وانكسار شوكتهم والانتصار عليهم فضلاً عن الذل والهلاك الذي أصابهم ، والصورة الكنائية قائمة على التواشج مع الصورة الاستعارية لاسيّما إنَّهُ استعار لبس الثوب البالي للغدر استعارة مكنية وهو ((ضرب من التجسيد الذي يعمد على إضفاء الصفات الإنسانية على الصورة الوهمية التخييلية))[٣] ، فهو

---

(١) نهج البلاغة : ٦٧/١ .

(*) سَمَلَ : الثوبُ ونحوهُ – سُمُولاً ، وسمُولةً : أخلقَ وبَلِيَ – المعجم الوسيط (سمل) .

(٢) الديوان : ٤٨١ .

(٣) التجسيد في البحث البلاغي : النقدي (بحث) ، د. فاضل عبود التميمي ، ضمن كتاب (قراءات بلاغية) : ١٣٠ .

يجسد الغدر وكأنَّـهُ كـائن حـي ليحقق بيانـاً بلاغيـاً قائمـاً علـى التداخل بين الصورة الكنائية والصورة الاستعارية القائمتين على تداعي المعاني نتيجة التداخل الذي قدّم خلاله ابن درّاج فناً مبدعاً امتزجت فيهِ قوة الفكر والموضوع بجماليات التصوير .

ويظهر أسلوب التواشج بين الصورة الكنائية والصورة الاستعارية حاضراً في قولهِ :

بشهيد آل الله والملك الذي
لا كُفْءَ من دمهِ الكريم الزاكي
لبست عليهِ الأرضُ ثوبَ حدادها
وبدتْ نُجومُ الليل وهي بواكِ[١]

أبرز ما يطالعنا في النص تداخل أسلوب الكناية مع الأسلوب الاستعاري في قولهِ : (لبست عليهِ الأرضُ ثوبَ حدادها) كناية عن صفة الحزن وقيام المآتم ، فقد ظهرت الكناية بسمة بديعية هي (المبالغة) ، ونلحظ أنَّ نمط التصوير الكنائي قد تداخل مع نمط التصوير الاستعاري ، فاستعار لبس الثوب للأرض استعارة مكنية ، ويجسّدها على هيأة كائن حيّ ارتدى ثوب الحداد بإضفاء صفات الإنسان على غيرهِ ممّا لا يعقل ولا يشعر ، واستعارَ البُكاء للنجوم على سبيل الاستعارة المكنية المجسّدة بهيأة كائن حيّ يبكي من شدّة حزنهِ ، والصورة قائمة على تداعي المعاني بين التصوير الكنائي والتصوير الاستعاري لاسيّما إننا نلحظ ابن درّاج ((يصنع كناياته أو رموزه اللغوية حتّى توسع الدائرة الوجدانية لدى المتلقي الذي يستطيع استشفافها من خلال السياق الفني ، وقد تتداخل الصور الكنائية في بناء تجسّيدي لتفجر دلالات رامزة ، يكون في دلالاتها المتآزرة مكونة وشائج متداخلة معبرة عن موقف متكامل المشاعر))[٢] .

---

(١) الديوان : ١٣٢ .
(٢) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور : ٤٣٩ .

ونجد التواشج الكنائي والاستعاري الذي يحقق نوعاً من العدول الدلالي واسطة الشعر وجوهره واستدلالاً للملامح المميزة لأسلوبه ، وهو أحفل باتساع أُفق الخيال وقوة الدلالة لاسيّما أننا نجد ((المواضع التي يتناسق فيها التعبير مع الحالة المُراد تصويرها يساعد على إكمال معالم الصورة ، وهذهِ خطوة مشتركة بين التعبير للتعبير ، والتعبير للتصوير))(١) ، يقول ابن درّاج :

لبيض أياديك في الصالحات

تمسك وجه الضحى بالضياء(٢)

وتكني عبارة (لبيض أياديك) عن النعمة العظيمة التي لا يشوبها منٌّ ولا أذى ، وكرمه المستفيض ثمَّ أعقبها بعبارة (تمسك وجه الضحى بالضياء) فاستعار الضياء لليد مشبهاً إيّاها بالشمس ثمَّ حذف المشبه به (الشمس) وأثبت الضياء لليد (استعارة مكنية) ، واستعار الوجه للضحى مشبهاً إياه بالإنسان ثمَّ حذف المشبه به (الإنسان) وأثبت الوجه للضحى (استعارة مكنية) .

إنَّ التداخل بين الأسلوب الكنائي والأسلوب الاستعاري يجعل الصورة أكثر قدرة على الإيحاء وسعة الخيال ، وتداعي المعاني القائم بين الأسلوبين لاسيما أنَّ الكلام المشتمل على الخيال يجعل النفس شديدة الأنس به ، وسريعة التأثر بصورهِ ، ويبدو جلياً في قوله :

والنصرُ مُنسلِكم والحرب مُرضعكم

وشامخ العز والعليا لكم كنف(٣)

---

(١) التصوير الفني في القرآن : ٧٧ .

(٢) الديوان : ٢٠٩ .

(٣) الديوان : ٤٩٢ .

ففي قولهِ (والنصر منسلكم) كناية عن صفة النصر لما أحالت إليهِ لفظة (منسلكم) من معنى وهو التقدم (أنسلتُ) إذا تقدمّت القوم ، فالنصر يتقدمكم فأنتم منصورون ، والصورة الكنائية تواشجت مع الصورة الاستعارية (والنصر منسلكم) إذ شبه النصر بالانسان وحذف المشبه بهِ وأبقى شيئاً من لوازمهِ وهو (الانسال) أي التوالد ، فالنصر أولدكم وأنتم بنوهُ أي (من نسلهِ) ، وأحالت لفظة (منسلكم) إلى معنى آخر وهو إنَّ النصر يُغذيكم بلبانهِ ؛ لأنَّ النسل من اللبن في رؤوس الأحاليل ، وقد أوردنا تلك المعاني لأنَّ اللفظة تحمل ذلك .

ونجد الأسلوب الكنائي ذا القدرة على توليد الأخيلة في قوله (والحرب مُرضعكم) كناية عن خوض المعارك أو كثرة الدخول في الحرب وكأنه نائم بين أحضانها أو شبَّ عندها حتى استقام رجلاً شجاعاً ؛ فالصورة الكنائية التي رسمها ابن درّاج ذات قدرة فنية – في ضوء تداخلها مع الصورة الاستعارية – على توليد الأخيلة حيث استعار الرضاعة للحرب ، أي شبّه الحرب بالمرأة المرضعة ثمَّ حذف المشبه به واستعار الرضاع للحرب (استعارة مكنية) ، فالصورة الكنائية تواشجت مع الصورة الاستعارية وأدّت إلى اتساع أفق الخيال في ذهن متلقيها متأملاً ما توحي به من معانٍ .

أمّا في قوله : (وشامخ العز والعليا لكم كنف) كناية عن نسبة ، فأراد ابن درّاج أنْ يصف ممدوحه بأنّه شامخ العز والعليا لكنّه لم ينسب العز والعليا بصريح اللفظ ، بل كنّى عن ذلك بكون العز والعلياء ظلاً له أو بجانبيهِ عن يمينه وعن شماله ، فقد جمع هذه المعاني وجعلها في جانبي ممدوحه أو في ظلّه ، وهذه قدرة فنية وموهبة شعرية تظهر في رسم لوحة تصويرية متواشجة مختلفة تبعاً لأحوال الصورة .

وتَرِدُ الصورة الكنائية في أحيان قليلة متواشجة مع الصورة التشبيهية ، فتقوم الصورة التشبيهية المتواشجة بدور التعبير الكنائي عن المعنى المراد تصويره

فتتفاعل الصورتان لمنح النص دلالة فنيّة وقيمة تصويرية أكثر قدرة على الإيحاء تجاه موقف كنائي أراده الشاعر ، ويتضح ذلك في قوله :

بكتائب عزت بها سبل الهدى
ومحت رسوم الكفر محو كتابِ
غادرن أرضهم كأنَّ فضاءها
أغوالُ قفرٍ أو سهوبُ يبابِ
تَحْتَثّ سالكها بغير هدايةٍ
وتجيب سائلها بغير جوابِ(١)

نلاحظ أنَّ الأنماط التصويرية تداخلت ، فقد أحالت عبارة المشبه به (أغوالُ قفرٍ) إلى الكناية عن الهلاك وما أحلت بها من الدمار نتيجة الانتصار عليهم ، أي أنَّ أرض العدو بعد مغادرة الكتائب لها صارت فضاءاتها قفراً يباباً وأصبحت من الفيافي والفلوات .

ونستقي الأسلوب الكنائي من قوله : (وتجيب سائلها بغير جواب) كناية عن خلائها من أهلها وما حلّ بها من الإبادة ، أي تمت لا ناصر لمن يستغيث ولا يلقى جواباً أو استجابة من ناصر أو معين ، فهي موحشة لا يجد سالكها أحداً يرشده وكأنّ أهلها قد هاجروا منها أو أختبؤوا من جيش ممدوحه الذي امتاز بقوته وشدّة بأسه ، ويظهر التداخل بين الصورة الكنائية والصورة التشبيهية في قوله :

كأنّه من دم الأعداء في حرج
فإن يمت ذو سلاح من يديه يَدِهْ (٢)

(١) الديوان : ٩٠ .
(٢) الديوان : ٢٣٩ .

نلاحظ الأنماط التصويرية قد تداخلت فأحالت عبارة المشبه به (من دم الأعداء في حرج) إلى الكناية عن قوته وشدّة بأسه في المعركة ، وقتله الأعداء ، وكثرة دمائهم توحي بقوة ضربه لهم والانتصار عليهم ، فالتداخل أو التواشج أعطى الصورة قدرة على الإيحاء وتأمل المعاني وتوليد الأخيلة في ذهن متلقيها .

وفي قوله :

فكم أبت منه ببيض الوجوه

كما أبت منك ببيض الأيادي (١)

نجد الصورة الكنائية قد تواشجت مع الصورة التشبيهية :

المشبه ←بيض الوجوه ← كناية عن (العفّة ونقاء العرض والتنزّه من العيوب)

المشبه بهِ ←بيض الأيادي ← كناية عن (النعمة التي لا يشوبها منٌّ ولا أذى)

يظهر ممّا سبق أنَّ عبارة المشبه (بيض الوجوه) قد أحالت إلى الكناية عن العفة ونقاء العرض والتنزّه من العيوب ، وأحالت عبارة المشبه بهِ (بيض الأيادي) إلى الكناية عن النعمة التي لا يشوبها منٌّ ولا أذى .

فالتواشج أدى إلى تشكيل صورة فنية مكونة من تقنيات التشبيه والكناية من أجل إثارة خيال المتلقي وجعله يرسم صور عديدة مفردة لينتهي من خلالها إلى الصورة المركبة من النمطين .

إنَّ أبرز ما يميز الأسلوب الكنائي في شعر ابن درّاج هو التواشج مع الأنماط التصويرية الأُخرى (التشبيه ، الاستعارة) الذي يمنح الصورة الكنائية أبعاداً مجازية تكون أكثر قدرة على الإيحاء والتأمل ، وتؤدي إلى توليد الأخيلة .

---

(١) المصدر نفسه : ٦٥٩ .

شعرية الكناية

تُوصف ((الشعرية بأنَّها الاستخدام الخاص للغة ، الذي يكوّن بدورهِ رؤية خاصة للعالم والأشياء))[١] ، لذلك ميزوا الشعر على أساس الاختلاف والمغايرة في استخدام اللغة إذ ((إنَّ الشعرية لا تتخذ اللغة عامة موضوعاً لها بل تقتصر على شكل من أشكالها الخاصة ، والشاعر بقوله لا بتفكيره وإحساسه ، إنه خالق كلمات

(١) كتاب المنزلات (منزلة الحداثة) :١/١٦ .

وليس خالق أفكار وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي)) [١] ، فالشاعر يخرق القانون الطبيعي للغة والوظيفة الاجتماعية التي يقوم بها ، ويحاول إيجاد تشكيل جديد لها يتبعه فهم آخر للعالم والأشياء استناداً إلى التخييل والمجاز [٢] ، ويدعم هذا الرأي قول الجاحظ (ت٢٥٥هـ) : ((فإنّما الشعر صناعة ، وضرب من النسج ، وجنس من التصوير))[٣] ، ويعلق ابن طباطبا العلوي (ت٣٢٢هـ) على الأثر الذي تتركه الصياغة والصناعة بقوله : ((وللمعاني ألفاظٌ تُشاكلُها فتحسُنُ فيها وتقُبحُ في غيرها ، فهي كالمعرض للجارية الحسناء التي تزدادُ حُسناً في بعض المعارض دون بعض))[٤] .

والكناية ذات دور مهم في تحقيق الشعرية إذ إنها من وسائل التخييل ، وسبيلها هو الصياغة والتصوير (الصورة) ، والشعرية تكمن في الإبداع اللغوي وتختبئ خلف الألفاظ الكنائية وما تحدثه من إشارات موحية بالمعنى ترجع إلى صورة ذهنية تحققها الكناية ، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من تراكيب الألفاظ الكنائية ويصيّرها في الخيال ، ويتضح ذلك في قول ابن درّاج :

سيف ضرب لم يَرُقه حُليٌّ
وتراه بالدماء مُحلّى[٥]

نجد الأسلوب الكنائي في قوله : (وتراه بالدماء مُحلّى) – أي سيف ممدوحه – كناية عن (قوّة ممدوحه وشدّة بأسه) فالكلمات قوية الجرس إيجابية المعنى تحقق صورة خيالية تتخذ عناصرها وأجزاءها من الدماء والسيوف التي اكتست حليها

---

(١) بنية اللغة الشعرية : ٤٠ .
(٢) يُنظر : كتاب المنزلات (منزلة الحداثة) : ١/٤٤– ٤٥ .
(٣) الحيوان : ٣/١٣٢– ١٣٣ .
(٤) عيار الشعر : ١١ .
(٥) الديوان : ٦٧٧ .

من الدماء ، وكأن ممدوحه يضرب بسيفه ويباعد بين الأعداء ويشتت شملهم ، ويُلحق بهم الأذى ، فهو ذو قوة وبأس ، والصورة الكنائية هي أحد عناصر الأسلوب أو الصياغة التي تشكلت من خلال الألفاظ والتراكيب وما يلزم من تغيير في مدلول الألفاظ واتساعها ، وهي ذات قدرة فنية في توليد الخيال الذي يؤدي بدوره إلى تحقيق الشعرية .

أما في قوله :

وفي صهوات الخيول الرجال
ومن أدوات الرجال السلاحا
فعمّ القريب ندى والبعيد
وروّى السيوف دماً والرِّماحا [(١)]

نستقي الأسلوب الكنائي من قوله : (وروّى السيوف دماً والرِّماحا) كناية عن القوّة وشدّة الوطأة وضرب رقاب الأعداء حتى اصطبغت السيوف والرماح بدمائهم ، وقد تواشج الاسلوب الكنائي مع الاسلوب الاستعاري ، إذ شبّه السيوف والرماح بالانسان وحذف المشبّه بهِ وأبقى شيئاً من لوازمهِ وهو الري أو الارتواء ، ونلاحظ إنَّ الألفاظ قوية الدلالة غزيرة المعنى ، لاسيّما أنَّ الصورة الكنائية اتخذت أجزاءها من السيوف والرماح التي ارتوت بدماء الأعداء ، بإثباته صفة القوة والشجاعة للمدوح والجيش الذي يتبعه ، فنجد ((التنسيق في تأليف العبارات ، بتخيّر الألفاظ ، ثمَّ نظمها في نسق خاص ، يبلغ في الفصاحة أرقى درجاتها))[(٢)] ، عن طريق الصياغة والسبك والتصوير الذي تتجلّى فيه الشعرية .

إنَّ الشعرية معنية بصنع أثر في المتلقي والاندفاع بعد هذا الأثر من أصداء وتفاعلات نفسية محركة للمخزون المعرفي والشعوري أي إنَّها آليّة إيجاد علاقات

---

(١) المصدر نفسه : ١١٨ .

(٢) التصوير الفني في القرآن : ٧٤ .

بين الأشياء والظواهر ، والارتقاء بالمظاهر إلى حيّز الدلالة والرمز وتحريك الذاكرة المبدعة ، وللكناية نمطٌ خاصٌ ومسلك متميّز في تحقيق الشعرية ، فبداياتها واضحة ثمَّ تتصاعد في المعنى إلى أنْ تصبح ذات دلالات مؤثرة في المتلقي ، ويمكن أنْ نلحظ ذلك في قول ابن درّاج :

فأصبحت في إكرامهِ مانع الحمى
وأمسيتُ في سلطانهِ آمن السِّربِ(١)

نجد الألفاظ الكنائية تضافرت في الكشف عن المعنى ؛ لتعطي صورتين كنائيتين تتمثل الأُولى بقولهِ (مانع الحمى) كناية عن عزّة النفس والإباء الذي تحقق نتيجة إكرام ممدوحه ، وتتمثل الثانية بقولهِ (آمن السِّربِ) كناية عن الأمن والأمان في المال والأهل واطمئنان القلب الذي تحقّق بفضل قوّة وهيمنة ممدوحه ، فقد رسم ابن درّاج صورتين كنائيتين كانت الأولى نتيجة كرم ممدوحه وفضله ، والأُخرى نتيجة هيمنته وشجاعته ، وقد أحسن ابن درّاج عندما أعطى صورته الكنائية ضرباً خاصاً من التأليف وهو (المقابلة)(*) بين طرفي الصورة في عبارتي (أصبحتُ ، وأمسيتُ) ممّا جعلَ الصورة قائمة على تداعي المعاني بإثراء الوظيفة الجمالية وإحداث أثر شعري فني في طرفي الصورة يستفز المتلقي فيفزع إلى التأليف بين العناصر المُتداعية والعناصر الأصيلة .

وكذلكَ قوله :

مستوطناً مركب الإحجام عنكَ ، وهل
يعدو بهِ وجهةَ المحتومِ من عَطِبه

---

(١) الديوان : ١٨٦ .

(*) المقابلة : وهي إيراد الكلام ثمَّ مقابلته بمثلهِ في المعنى أو اللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة – كتاب (الصناعتين) : ٣٤٦ .

مستخفياً بظلام الليل منكَ فإن
وافاهُ صبحٌ توارى في دُجى كُربِه[١]

أراد ابن درّاج أن يُثبتَ صفة الخوف والذل والذعر والانهزام لقائد جيوش الأعداء فعدل عن اللفظ الحقيقي إلى لفظٍ آخر يُشير إلى إثبات هذهِ الصفة ويبعث على التأمل والإيحاء وهو (مستخفياً بظلام الليلِ) و(توارى في دجى كربه) كناية عن الذل والخوف والرّعب في قلبه والهزيمة ؛ ليعطي الصورة الكنائية بُعداً خيالياً ، فظلام الليل يوحي بالخوف فلا يستخفي بهِ إلا من كان منهزماً خائفاً مرعوباً ، وإنْ طلَّ عليهِ صبحٌ تمنّى أنْ يأتي الليل ليستخفي بهِ ، والملاحظ أنَّ الصورة الكنائية قائمة على التداعي مشتملة على عنصرين داخليين مختلفين أصلهما واحد يتم بلوغهُ بالألفاظ الكنائية ، بإثبات صفات الذل والخوف والرّعب في قائد جيش الأعداء ، تجاه ممدوحه ، ممّا أثبتت الصورة الكنائية صفات الشجاعة والقوّة والانتصار لدى ممدوحه .

إنَّ الدلالة في الأسلوب الكنائي أو التعريض أو الإيحاء أو ((في لغة ما اسماه العرب التلميح (نقيضاً للتصريح) هي منبع الشعرية))[٢] ، والذي أسماه عبد القاهر الجرجاني ((معنى المعنى))[٣] ، أي أن يُعقل من اللفظ معنىً ثم يفضي ذلك المعنى إلى معنى آخر ، مما يؤدي إلى سعة الخيال في ذهن المتلقي ، يقول ابن درّاج :

يا من رأى الجود يغشى نعشَهُ شَغَفاً
بالهمّ مرتدياً بالحزن ملتحفاً[٤]

---

(١) الديوان : ٥٨٥ .
(٢) في الشعرية (أبوديب) : ١٣٢ .
(٣) دلائل الإعجاز : ٢٦٣ .
(٤) الديوان : ٥٩٧ .

نلمح الأسلوب الكنائي في قوله (الجود يغشى نعشَهُ شَغَفاً) – كناية عن نسبة – ، كنى عن نسبة الجود للمرثي بإثباته للنعش الذي يُحمل عليه المرثي ويحلّ به ، ويلاحظ ما في الكناية من خيال بديع حيث صوّر الجود في صورة حركية على هيأة غطاء يغطي النعش الذي يُحمل عليه المرثي ، ونستقي من الأسلوب الكنائي معنى آخر وهو كثرة الجود الذي كان يتمتع به المرثي في حياته ، وكأنَّ الجود والمرثي كتلة واحدة لا تنفصل حتى بوفاته أصبح الجود متعلقاً بالنعش الذي يُحمل عليه المرثي ، إنَّ المعنى يتحقق لدى المتلقي أثناء التأمل حيث يقوم الذهن بتخيل الأشياء التي يرمز إليها الأسلوب الكنائي فتبعث تصورات في الذهن تحقق المعنى ، الذي يهدف إليه الأسلوب الكنائي ، يقول ابن درّاج :

يارية الخدر استجدي سَلوةً
جَدَّ النجاءُ بهائمٍ بك لاعب
أمَّا شجيتِ برحلتي فاستبشري
بجميل ظني من جميل عواقبي(١)

نجد الكناية في قوله (يارية الخدر) كناية عن موصوف وهي المرأة التي ألتزمت خدرها أي هودجها ، والملاحظ أن هذه المعاني تختبئ خلف اللفظ الكنائي الذي يعطي طابعاً تصويرياً يحملُ على التأمل لاستنباط المعنى والوصول إليه ، إذ إنَّ الكناية لون من ألوان التفكير البلاغي الذي يتصل اتصالاً وثيقاً بفنون التعبير من حيث البناء والتركيب والتوليد .

إنَّ الشعرية تحديد بنيوي متواشج ينظر إلى العلاقات بين مكونات النص ، واللغة الكنائية بتراكيبها وإيحاءاتها ودلالاتها المتنوعة لتبلغ أعلى المراتب في

(١) المصدر نفسه : ١٩٨ .

تصوير المعاني الذهنية وتقديمها في صورة يتخيّلُها فكر المتلقي ، فتتشكل من الألفاظ والعبارات الكنائية صور متنوعة لعلاقات جديدة ببناء عالم خيالي مشترك بين الصورة ودلالاتها والمتلقي الذي يرسم الصورة في ذهنهِ .

النظرة إلى الوسائط وأثرها التخييلي (رؤية أسلوبية) :

قسّم البلاغيون الكناية بناءً على الوسائط التي تصل المتلقي إلى قسمين :

١- الكناية القريبة : ويمكن التوصل إلى المعنى المقصود من اللفظ الكنائي بدون واسطة ، نحو (طويل النجاد) فطول القامة يفهم مباشرة من العبارة دون الحاجة إلى وسائط .

٢- الكناية البعيدة : ويمكن التوصل إلى المعنى المقصود من اللفظ الكنائي بوسائط تتبادر إلى الذهن من اللفظ الكنائي الذي يبعث على التأمل والإيحاء ، نحو (كثير الرماد) كناية عن المضياف ، حيث تتبادر إلى الذهن معان عدّة تسمى (وسائط) فينتقل الذهن من كثرة الرماد إلى كثرة الجمر إلى كثرة إحراق الحطب تحت القدور ومنها إلى كثرة الطبائخ ومنها إلى كثرة الأكلة ومنها إلى كثرة الضيافة(١) ، لاسيما أنَّ هذه الوسائط إذا قلّت سُمِّيَتْ الكناية (رمزاً) ، وإذا كثُرت سُمِّيَتْ الكناية (تلويحاً) وإذا انعدمت هذه الوسائط أو قلت ووضح فيها التلازم بين المعنيين سُمِّيَتْ الكناية (إشارة أو إيماء) (٢) .

وتعدُّ هذه الوسائط سبباً من أسباب قوّة المعنى وجزالته عند عبد القاهر الجرجاني معبّراً عنها بقوله : ((وإذا كان كذلك ، عُلِمَ عِلْم الضرورة أنَّ مصرف ذلك إلى دلالات المعاني على المعاني ، وأنّهم أرادوا أنَّ من شرط البلاغة أن يكون المعنى الأوّل الذي تجعله دليلاً على المعنى الثاني ووسيطاً بينك وبينه ، متمكناً في دلالته مستقلاً بوساطته ، يَسْفر بينك وبينه أحسن سِفارة ، ويشير لك إليه أبين إشارة ، حتى يُخيل إليك أنك فهمته من حاق اللفظ ، وذلك لقلة الكُلفة فيه عليك ، وسرعة وصوله إليك))(٣) .

نستنتج من ذلك أنَّ الكناية كلّما كانت بعيدة كان لها ((من الفضل والمزية ، ومن الحسن والرّونق ما لا يقلُّ قليله ولا يجهل موضع الفضيلة فيه))(٤) ، لأنَّها تبعث على التأمل والإيحاء الذي من شأنه يوّلد الأخيلة ويرسم صورة في ذهن المتلقي للمعنى المقصود ، يقول ابن درّاج :

---

(١) ينظر : مفتاح العلوم : ١٩٠- ١٩١ .

(٢) المصدر نفسه : ١٩٤ .

(٣) دلائل الإعجاز : ٢٦٧ .

(٤) دلائل الإعجاز : ٣٠٦ .

بكل فتى عاري الأشاجع مالـه
سوى الموت في حَمي الوطيس مثيلُ
خفيفٌ على ظهر الجواد إذا عدا
ولكن على صدر الكميّ ثقيل(١)

يظهر الأسلوب الكنائي في قولـه (خفيف علـى ظهر الجواد) كنايـة عن صفة الفروسية ، لكثرة ارتياضـهِ علـى امتطاء صـهوات الجيـاد ، وكذلك قولـه (علـى صدر الكمي ثقيل) كناية عن صفة القوّة وشدّة البأس التي أراد إثباتها للمدوح ، والأسلوب الكنائي ذو معانٍ ودلالات تحمل على الإيحاء والتأمل الذي من شأنه أن يوّلد الخيال ، فهـو يـدور فـي سـاحة المعركـة ، كثيـر الضـرب لرقـاب الأعـداء ، مـن الأوائـل المستبقين إلى الأمر ، فهو ذو قوّة وشجاعة وفروسية ، فهذه الوسائط التـي تـؤدي إلى المعنى المقصود تشعر بقيمة الممدوح ، وتوّلد صورة خيالية في ذهن متلقيها ، وهي سبب من أسباب قوّة المعنى وجزالته ، وتعطي بُعداً في تعدد الصور وتشكيلها ، يمثل بُعداً في الخيال يضفي على صورة الكلام حياة وحركة ، ويبدو جلياً في قولـه :

ومُسِعراً لِضرام الحرب من أشَر
فلم يُطق منك في إضرامها شررُه
فإن جرى دمُهُ فيـها فأطفـأها
فإن نفس (ابن شنج)(*) منـه مستعرهْ(٢)

(١) الديوان : ٧٧ .

(*) هـو ابـن شـنج بـن شـانجة بـن غرسـيه تعرفـه المصـادر المسـيحية باسـم sancho Garces وهو خامس ملوك البشكنس أصحاب بنبلونة وثالث من يتسمى منهم بهذا الاسم ، وقد حكم مملكة نبرة

نستقي الأسلوب الكنائي من قوله : (نفس ابن شنج منه مستعرة) كناية عن (القوّة والانتصاروكثرة النيل من الأعداء) ، والأسلوب الكنائي ذو مدلولات ومعانٍ تبعث على التأمل والإيحاء ، فابن شنج يتحسر وكأنَّ النار قد توقدت في أحشائه ، حيث ضَعُف وهان فهو ذليل وخاضع ، ومخذول ومنهزم ونفسه مليئة بالحسرة ، وهذه دلالة على قوّة ممدوحه وانتصاره ، والوسائط أو المدلولات تزيد من التأمل الذي يوحي به الأسلوب الكنائي من معانٍ تؤدي إلى ضربٍ جديدٍ من التأليف (في ذهن المتلقي) الذي يمثل جوهر الفن الشعري .

وقد تظهر في شعر ابن درّاج مجموعة من الوسائط البسيطة المترابطة فيما بينها لتشكّل صورة فنية ((لا يمكن أن تنفصل عن الخيال ، فهو الذي يمكن الشاعر من تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس ، فيجمع بين الأشياء المتنافرة والمتباعدة ويعيد تشكيلها وينشأ بينها علاقات تذيب التنافر وتقرّب المسافات ، فيحلُّ بينها الانسجام والائتلاف ؛ لأنّها تتفاعل وتتحول إلى كائن لغوي وعالم فنّي مستقل عن جزئياته التي شكلته)) [١] ، يقول ابن درّاج :

هو الموت يصدع شمل الجميع
ويكسو الربوع ثياب العفاء
يبزّ الحياة ببطشٍ شديدٍ
ويلقى النفوس بداءٍ عياء
ألم تر كيف استباحت يداه

بين سنتي ٣٩١- ٤٢٧هـ ، وكانت مملكته مركز النشاط السياسي في اسبانيا المسيحية : [التاريخ الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة] : ٢٧٦، ٣٢٧، ٣٢٨، ٣٥٦ .

(٢) الديوان : ٦٥١ .

(١) مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة : ٢٩٠ .

كريم الملوك وعلق السناء[١]

يظهر الأسلوب الكنائي في قوله (استباحت يداه) كناية عن (عظمة مصيبة الموت وما حلَّ بهم من البلاء) ويمكن ملاحظة الأسلوب الكنائي في الآتي :

١- وردَ الأسلوب الكنائي متواشجاً مع أسلوب الاستعارة المكنية ، ففي قوله (استباحت يداه) شبّه الموت بالإنسان ثم حذف المشبه به (الإنسان) واثبت لازم المشبه به (اليد) للموت .

٢- يمثل الأسلوب الكنائي صورة تخييلية لِما يحمله من الدلالات والإيحاء والتأمل والوسائط ، فالموت استباح ، وأهلك ، وسلب الروح ، والأسلوب الكنائي يحملُ صورة تخييلية تصوّر المعنى تصويراً فنيّاً و ((يكتسب الشعر قوّة تأثيرهُ من خلال قوة تأثير الصورة فيه ، فوظيفة الصورة إذن هي إحداث تأثير في أعماق المتلقي)) [٢] ، وللوسائط دور في تشكيل هذه الصورة ، ويظهر ذلك أيضاً في قوله :

شهدت لك الأبطال يوم كفاحها

والحرب بين غدوّها ورواحها

[...]

والبأس ملءُ صدورها والحلم حشـ

و برودها والجود موطن راحها[٣]

نجد الكناية تقوم على تخصيص الصفة في الموصوف ، أي الكناية عن نسبة، فجعل (البأس في صدور الأبطال والحلم – أي قوة الإدراك وضبط النفس – في برودهم ، والجود في موطن راحهم) عبارة عن كونها فيهم وإشارة إليهم ((فخرج كلامه بذلك إلى ما خرج إليه من الجزالة ، وظهر فيه ما أنت ترى من الفخامة ، ولو أنه أسقط هذه الواسطة من البين ، لما كان إلّا كلاماً غُفلاً ، وحديثاً ساذجاً ، فهذه

---

(١) الديوان : ٢٠٧ .

(٢) الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث : ٣٢ .

(٣) الديوان : ٥٢١ .

الصنعة في طريق الإثبات ، هي نظير الصنعة في المعاني ، إذا جاءت كنايات عن معانٍ أُخر)) (١) ، وتمثّل صورة خيالية تكتسب قوّتها من الأسلوب المستخدم فيها ، وما تحمله من قوّة الدلالة والإيحاء الذي تكشف ملامحه الصورة الكنائية من خلال الفكرة بإثبات هذه الصفات في الأبطال .

وتساعد الوسائط على إكمال معالم الصورة الكنائية وجعلها أكثر قدرة على التخييل ، وهي خطوة في تناسق التصوير وقوة الأسلوب في تشكيل الصورة لتعطي بُعداً في الخيال أو التخييل يساعد في استنباط المعنى والوصول إليه بدلالة هذه الوسائط ، ويبدو جلياً واضحاً في قول ابن درّاج :

وأنـي بذكراه لـهمّي زاجر
وأنـي منه للخطوب نـذيرُ
وأيَّ فتى للدين والمُلك والنّدى
وتصديقُ ظن الرّاغبين نزُورُ
وهم ضربوا الآفاق شرقاً ومغرباً
بجمع يسير النصر حيث يسير(٢)

يظهر الأسلوب الكنائي في قوله (يسير النصر حيث يسير) كناية عن نسبة النصر في الممدوح بإثباته للمكان الذي يوجد به ويحلُّ فيه ، فلا يتجاوزه ، ولا يحل دونه ، حيث صوّر النصر في صورة حيّ متحرك يسير لسير الممدوح ، ويسكن لسكونه ، وهي صورة خيالية متواشجة مع استعارة السير للنصر على سبيل التشخيص ، فضلاً عن إثبات الصفة في الموصوف ، فالنصر تابع والممدوح متبوع ، وكأنَّه ما خاض في حربٍ إلّا خرج منتصراً ، والنصر لا يكون إلّا برجل تميز بالقوّة والشجاعة وحدّة الذكاء ، وقوّة القلب ، والقدرة على مواجهة الأعداء ، والانتصار

---

(١) دلائل الإعجاز : ٣٠٧ .
(٢) الديوان : ٤٢٣ – ٤٢٤ .

مسبوق بانتصارات سابقة ، فالنطق بالأسلوب الكنـائي مثيـراً لهذه الوسـائط التـي مـن شأنـها تقويـة المعنـى .

الخاتمة

استحضرت هذهِ الدراسة أهم مولّدات الشعرية (التشبيه ، الاستعارة ، المجاز ، الكناية) ودورها في التصوير ، فضلاً عن الدور الفاعل الذي تُظهرهُ الأنماط في إثارة الخيال ، فقد حقق شعر ابن درّاج القسطلّي انسجاماً هائلاً بين الروح الأندلسية والروح المشرقية التي تمثل الحضارة العربية ، فنجد أنَّ هناكَ أبياتاً شعرية ترتبط بتعالق مع الشعر المشرقي الذي كان متمثلاً بشعر الفرزدق والبحتري وأبي فراس الحمداني ، ويمكننا تسجيل النتائج العلمية والملاحظات الآتية على وفق الآتي :-

١- يتميز نمط التشبيه في شعر ابن درّاج بتعدد تشكيلاته وتنوع دلالاتهِ ، فهو قائم على حذف أو ظهور الأداة ، أو إخفاء أو ظهور وجه الشبه ، أو تعدد المشبه دون المشبه بهِ ، أو تعدد المشبه بهِ دون المشبه ، ولكلِّ نوعٍ خصوصيتهُ في التصوير وإثارة الخيال .

٢- نجد الشاعر أكثر ما يميل إلى توظيف الأداة (كأنَّ) و (الكاف) في نمط التشبيه ؛ لمِا لها من إمكانيات في التصوير وتحريك الخيال وإدخال المتلقي في أجواء تأملية لرصد المماثلة أو الصفات المشتركة بين المشبه والمشبه بهِ .

٣- إنَّ أبرز ما يميز نمط التشبيه في شعر ابن درّاج ، أنَّهُ ذو معانٍ تصويرية متقابلة تحقق الأخيلة لمِا لها من قدرة على توليد أجواء تأملية في ذهن متلقيها .

٤- إنَّ لوجه الشبه دوراً في توليد الشعرية وإنتاج المعنَى من خلال الجمع بين المشبه والمشبه بهِ ، وإظهار الصفات التي تنهض بها المماثلة مما يجعل العمل الإبداعي ذا طابع أدبي أيّ يعزز روح الأدبية .

٥- إنَّ التشبيه المقلوب أو المعكوس نمط أدائي شكَّلَ ملمحاً أسلوبيا في شعر ابن درّاج وكأنَّهُ أصلٌ في التشبيه ، وهو من مظاهر الفن والإبداع في التعبير عن الشاعرية .

٦- تعدُّ الإستعارة في شعر ابن درّاج وسيلة بلاغية تمنح الشعر قدرة على التأثير وشد المتلقي ، وهي مصدر من مصادر التخييل الذي يمثل جوهر العملية الشعرية منحت شعرهِ مزيداً من الشاعرية وجمالية التعبير وحسناً في التصوير .

٧- توفر الإستعارة في شعر ابن درّاج معاني ومظاهرَ تقابلية توفيقية أو عدولية ، وهذهِ سمّة مميزة قلّما نجدها عند الشعراء ، تقوم على تكثيف المعنَى .

٨- أكثر ما يميز الإستعارة في شعر ابن درّاج هو التشخيص أو التجسيد ، إذ نرى الجماد متحركاً ، والأجساد الخُرّس ناطقة ، فالربيع ذو وجه مبتسم ، والزمان يضحك ، والأرض تلبس الثياب ، واليد يسقط منها الثمر .

٩- تظهر في شعر ابن درّاج صورٌ استعارية محسوسة مرّة ، وصورٌ استعارية مركبة حساً وعقلاً مرّة أُخرى ، ونجد هيمنةً لإستعارة الصورة المحسوسة أكثر من استعارة الصورة المركبة حساً وعقلاً ، ولم يلجأ شعرهُ إلى استعارة المعقول للمعقول .

١٠- غالباً ما يجتمع التجريد والترشيح عند ابن درّاج في بيت شعري واحد ممّا يُضفي على الصورة الإستعارية جمالية فنية تعزز روحها الأدبية .

١١- يرى البحث – استناداً إلى شعر ابن درّاج – إنَّ الإستعارة الترشيحيّة أبلغ من الاستعارة التجريديّة ؛ لقيامها بدور تناسي التشبيه ، وهذا التناسي عامل تخييلي إضافي يصبح على إثرهِ المشبه نفس المشبه بهِ ومتصفاً بصفاتهِ ، وهذا ينسجم تماماً مع الرؤية البلاغية القديمة .

١٢- يرى البحث إنَّ المشابهة – في شعر ابن درّاج – بأنماطها المختلفة من تشبيه واستعارة هي مصدر من مصادر تولّيد الشعريّة ، وإنَّ وجه الشبه هو الأساس الذي يُمَكن رصد مظاهر العدول في التشبه .

١٣- يمثل المجاز المرسل – في شعر ابن درّاج – صورة مجازية ذات قدرة على تولّيد الأخلية في ذهن متلقيها ، وهذا لا يعني إهمال نوع العلاقة المتحققة فيهِ ؛ لأنَّها موطن مهم من مواطن رصد الأخيلة والمجاز المرسل ذو قدرة تصويرية فاعلة ويحقق متعة أدبية ، حيث تظهر بعض أمثلة المجاز المرسل طابعاً كنائياً ، وهذا من شأنهِ يحقق القدرة على التأمل والإيحاء .

١٤- أكدَّ البحث إنَّ التداخل بين المفاهيم سبب من أسباب وقوع المترجمين في خطأ ترجمة مصطلح (METONYMY) إلى (المجاز المرسل ، أو الكنائية) وهو لا يحيل تماماً على ذلكَ بالمفهوم العربي وإنما هناك علاقات في المجاز المرسل هما (الكليّة ، والجزئية) تقعان ضمن هذا المصطلح .

١٥- عدّ البحث – استناداً إلى شعر ابن درّاج – الكناية من المجاز والتعريض نوعاً من أنواع الكناية أو طريقة متميزة من طرقها ، لهُ خاصية فنية في التعبير عن المعنَى .

١٦- أبرز ما يُظهرهُ شعر ابن درّاج من كنايات إنَّهُ قائم على التواشج مع الأنماط التصويرية الأُخرى ، إذ إنَّ الكناية تستقيم في شبكة علاقات مع السياق الاستعاري والتشبيهي فهي تتواشج مع نمط الاستعارة وتأخذ منها المعنَى الكنائي ، وتتواشج مع نمط التشبيه وتنتهي إلى معنَى كنائي ضمني .

١٧- إنَّ جملةً من المعاني الكنائية في شعر ابن درّاج متأثرة بالكنايات القرآنية مثل (تقليب الكف ، وخفض الجناح ، وإنذهال المرضع ، وتوظيف لفظة (اليد) في سياقات عدّة دالة .

١٨- أثبت البحث – استناداً إلى شعر ابن درّاج – إنَّ للكناية دوراً فاعلاً في تولّيد الشعرية ، فهي وسيلة من وسائل التخييل ، ووسيلة من وسائل الصياغة والتصوير ، فضلاً عن دورها في بناء عالم خيالي مشترك بين الصورة ووظائفها وبين المتلقي الذي يرسم دلالات الصورة في ذهنهِ ، وهذا دليل الشعرية .

- **القرآن الكريم** .

- أساس البلاغة ، الإمام العلامة : جار الله أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري (ت٥٣٨هـ) ، دار صادر – بيروت ، ١٣٩٩هـ– ١٩٧٩م .

- أساسيات اللغة ، رومان جاكبسن وموريس هالة ، ترجمة سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط١ ، ٢٠٠٨م .

- الاستعارة نشأتها وتطورها– أثرها في الأساليب العربية ، د. محمد سيد شيخون ، القاهرة ، ط٤ ، ١٩٨٤م .

- أسرار البلاغة ، للشيخ الإمام عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ أو٤٧٤هـ) ، قرأه وعلق عليه : أبو فهر محمود محمد شاكر ، الناشر دار المدني بجدة ، ط١ ، ١٤١٢هـ – ١٩٩١م .

- الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ، د. مجيد عبد الحميد ناجي ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت ، ط١ ، ١٩٨٤م .

- أسس النقد الأدبي عند العرب ، تأليف : د. أحمد أحمد بدوي ، جامعة القاهرة ، مكتبة نهضة مصر بالفجالة ، ط٣ ، ١٩٦٤م .

- أصول البيان العربي – رؤية بلاغية معاصرة ، د. محمد حسين علي الصغير ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦م .

- الأعلام قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين ، الجزء الثالث ، تأليف : خير الدين الزركلي (ت١٩٧٦م) ، بيروت ،ط٣ ، ١٣٨٩هـ - ١٩٦٩م .

- الإيضاح في علوم البلاغة ، الشيخ العلامة جلال الدين محمد بن عبد الرحمن المعروف بالخطيب القزويني (ت٧٣٩هـ) ، راجعه وصححه وخرّج آيه : الشيخ بهيج غزاوي ، دار إحياء العلوم ، بيروت ، ط١ ، ١٤٠٨هـ - ١٩٩٨

- البديع ، عبد الله بن المعتز (ت٢٩٦هـ) تحقيق : اغناطيوس كراتشقوفسكي ، لندن ، ١٩٣٥م .

- البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية ونظرية السياق ، الأستاذ د. محمد بركات حمدي أبو علي ، دار وائل للنشر ، عمان – الأردن ، ط١ ، ٢٠٠٣م .

- البلاغة فنونها وأفنانها ، علم البيان والبديع ، د. فضل حسن عباس ، دار الفرقان للنشر والتوزيع ، عمان – الأردن ، ط١ ، ١٩٨٧م .

- بناء الصورة الفنية في البيان العربي : موازنة وتطبيق ، د. كامل حسن البصير ، مطبعة الجمع العلمي العراقي – ١٩٨٧م .

- بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن ، ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر – الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٦م .

- البنيوية وعلم الإشارة ، ترنس هوكز ، ترجمة : مجيد الماشطة ، مراجعة : د. ناصر حلاوي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦م .

- البيان العربي دراسة في تطور الفكرة البلاغية عند العرب ومناهجها ومصادرها الكبرى ، د. بدوي طبانة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط٣ ، (مزيدة – منقحة) ، ١٣٨١هـ – ١٩٦٢م .

- البيان والتبيين ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت٢٥٥هـ) ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ومكتبة الهلال ، بيروت ، ط٣ ، ١٣٨٨هـ – ١٩٦٨م .

- التاريخ الأندلسي من الفتح الإسلامي حتى سقوط غرناطة ٩٢هـ – ٨٩٧هـ ، ٧١١م–١٤٩٢م ، تأليف : الدكتور عبد الرحمن علي الحجي ، دار القلم دمشق – بيروت ، دار العلم الكويت ، الرياض ، ط١ ، ١٣٩٦هـ – ١٩٧٦م .

- التحليل النقدي والجمالي للأدب ، د. عناد غزوان (ت٢٠٠٥م) ، دار آفاق عربية للصحافة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٥م .

- التذوق والنقد الفني : دراسة ، عبد الله أبو راشد ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٠م .

- التصوير الفني في القرآن ، سيد قطب إبراهيم (ت١٩٦٦م) ، دار المعارف بمصر ، ١٩٥٩م .

- التصوير المجازي –أنماطه ودلالاته– في مشاهد القيامة في القرآن ، د. إياد عبد الودود عثمان الحمداني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١، ٢٠٠٤م .

- التعريفات ، الشريف أبو الحسن علي بن محمد الحسيني الجرجاني الحنفي (ت٨١٦هـ) ، وضع حواشيه وفهرسه محمد باسل عيون السود ، منشورات دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط٢ ، ٢٠٠٢م .

- تلخيص المفتاح في المعاني والبيان والبديع ، تأليف : محمد بن عبد الرحمن الخطيب القزويني (ت٧٣٩هـ) وبأسفل صحائفه شرحه مختصر المعاني لمسعود بن عمر بن عبد الله المعروف بسعد الدين التفتازاني (ت٧٩١هـ) ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر ، القاهرة ، ١٣٨٥هـ – ١٩٦٥م .

- جماليات الصورة الفنية ، ميخائيل أوفيساينكوف ، ميخائيل خرابشنكو ، ترجمة : رضا الظاهر ، دار الهمذاني للطباعة والنشر ، عدن ، ط١ ، ١٩٨٤م .

- حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر ، د. سعد مصلوح ، عالم الكتب – القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٠م .

- الحيوان الجزء الثالث والخامس ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت٢٥٥هـ) ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي بمصر ، ١٩٦٦م .

- الخصائص ، أبو الفتح عثمان بن جني (ت٣٩٢هـ) ، تحقيق : محمد علي النجار ، دار الهدى للطباعة والنشر ، (د. ث) .

- خصائص الأسلوب في الشوقيات ، محمد الهادي الطرابلسي ، السلسة السادسة ، الفلسفة والآداب ، تونس ، مجلد ٢٠ ، ١٩٨١م .

- خزانة الأدب وغاية الأرب ، أبو بكر علي بن حجة الحموي (ت٨٣٧هـ) ، دار القاموس الحديث للطباعة والنشر – بيروت . (د.ث)

-الخطاب السينمائي من الكلمة الى الصورة ، طاهر عبد مسلم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٥م .

- دلائل الإعجاز ، الشيخ الامام عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ-٤٧٤هـ) ، قرأه وعلّق عليه : أبو فهر محمود محمد شاكر ، دار المدني بجدة ، ط٣ ، ١٤١٣هـ - ١٩٩٢م .

- دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، د. محسن أُطيمش ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط٢ ، ١٩٨٦م .

- ديوان ابن درّاج القسطلي (ت٤٢١هـ) ، حققه وقدم له وعلَّق عليه د. محمود علي مكي ، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للأبداع الشعري ، الكويت ، ط٢ ، ٢٠٠٤م .

- ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري (ت٦١٦هـ) المسمى بالتبيان في شرح الديوان ، تحقيق : مصطفى السقّا ، إبراهيم الأبياري ، عبد الحفيظ شلبي ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٣م .

- ديوان أبي فراس الحمداني (ت٣٥٧هـ) ، رواية أبي عبد الله الحسين بن خالويه (ت٣٧٠هـ) ، عُني بجمعه ونشره د. سامي الدهان ، الاختبار والتقديم والشرح أحمد عكيدي ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ٢٠٠٤م .

- ديوان البحتري ، الجزء الأول ، عُني بتحقيقه وشرحه : د. يوسف الشيخ محمد ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ١٤٢١هـ - ٢٠٠٠م .

- ديوان الفرزدق ، همّام بن غالب بن صعصعة الدارمي التميميّ ، قدّم له وضبطه وشرحه ووضع فهارسه د. صلاح الدين الهواري ، دار ومكتبة الهلال – بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٧م .

- الشعر والشعراء ، لابن قتيبة الدينوري (ت٢٧٦هـ) ، تحقيق وشرح : أحمد محمد شاكر ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٦م .

- الشعرية العربية الأنواع والاغراض ، تأليف : رشيد يحياوي ، مطبعة أفريقيا الشرق ، المغرب ، ط١ ، ١٩٩١م .

- الصاحبي ، لأبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا (ت٣٩٥هـ) تحقيق : السيد أحمد صقر ، مكتبة ومطبعة دار إحياء الكتب العربية . (د.ت) .

- الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي ، د. محمد حسين الأعرجي ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت – لبنان . (د.ت) .

- الصناعتين الكتابة والشعر ، تصنيف أبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري (ت٣٩٥هـ) ، تحقيق : علي محمد البجاوي ، محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار الفكر العربي ، ط٢ ، (د.ت) .

- الصورة الأدبية ، فرانسو مورو ، ترجمة عن الفرنسية وقدّم لهُ : د. علي نجيب إبراهيم ، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع – دمشق ، ١٩٩٥م .

- الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث – رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير ، د. وجدان الصايغ ، المركز الرئيسي للدراسات والنشر – بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٣م .

- الصورة الشعرية ، سي – دي لويس ، ترجمة : د. أحمد نصيف الجنابي ، مالك ميري ، سلمان حسن إبراهيم ، مراجعة : د. عناد غزوان إسماعيل ، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر ، الكويت ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨٢م .

- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ، تأليف : الولي محمّد ، المركز الثقافي العربي ، ط١ ، ١٩٩٠م .

- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، جابر عصفور ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٤م .

- الصورة الفنية معياراً نقدياً (منحى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير) ، د.عبد الإله الصائغ ، دار الشؤون الثقافية العامّة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٧م .

- عالمنا في صورة / قراءات سينمائية ، أحمد ثامر جهاد ، دار الشؤون الثقافية العامّة – بغداد ، ط١، ٢٠٠٦م .

- علم أساليب البيان ، د. غازي يموت ، دار الأصالة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ١٤٠٣هـ – ١٩٨٣م .

- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، د. صلاح فضل ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٢م .

- علم البديع ، د. عبد العزيز عتيق ، دار الآفاق العربية ، القاهرة ، ط١ ، ١٤٢٧هـ – ٢٠٠٦م .

- علم البيان دراسة تحليلية لمسائل البيان ، د. بسيوني عبد الفتاح فيّود ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط٢ ، ١٤٢٥هـ – ٢٠٠٤م .

- علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع ، تأليف : أحمد مصطفى المراغي ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ط٣ ، ١٤١٤هـ – ١٩٩٣م .

- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، تصنيف : أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـ أو٤٦٣هـ) ، حققه وفصله وعلق على حواشيه : محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة حجازي ، القاهرة ، ط١ ، ١٣٥٣هـ – ١٩٣٤م .

- عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، د. علي عشري زايد ، دار الفصحى للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٨١م .

- عيار الشعر ، تأليف : أبي الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي (ت٣٢٢هـ) ، تحقيق الدكتور عبد العزيز بن ناصر المانع ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٥م .

- فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور ، د. رجاء عيد ، منشأة المعارف بالاسكندرية ، ط٢ ، (د.ت) .

- فن الاستعارة – دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلي ، د. أحمد عبد السيد الصاوي ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، الاسكندرية ، ١٩٧٩م .

- فن الشعر ، د. إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت – لبنان ، ط٦ ، ١٩٧٩م .

- فنون بلاغية ، د. أحمد مطلوب ، دار البحوث العلمية ، الكويت ، ط١ ، ١٩٧٥م .

- فنون التصوير البياني ، د. توفيق الفيل ، منشورات ذات السلاسل ، الكويت ، ط١ ، ١٤٠٧هـ – ١٩٨٧م .

- في الشعرية ، كمال أبوديب ، مؤسسة الابحاث العربية ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ١٩٨٧م .

- في الشعرية العربية – نحو وعي مفهومي جديد عَوْد إلى الجذور الأقدم ، طراد الكبيسي ، أزمنة للنشر والتوزيع ، عمّان – الأردن ، ط١ ، ١٩٩٨م .

- قراءات بلاغية ، د. فاضل عبود التميمي ، دار الضياء ، النجف الأشرف ، ط١ ، ١٤٢٩هـ – ٢٠٠٨م .

- الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي ، محمد الحسن علي الأمين أحمد ، دار الندوة الجديدة ، بيروت – لبنان ، ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م .

- اللغة السينمائية ، مارسيل مارتن ، ترجمة : سعد مكاوي ، مراجعة : فريد المزاوي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٤م .

- اللغة الشاعرة مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية ، عباس محمود العقّاد ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٦٠م .

- مبادىء النقد الأدبي ، ريتشاردز ، ترجمة : د. مصطفى بدوي ، المؤسسة العامة للتأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٣م .

- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، لضياء الدين بن الاثير (ت٦٢٢هـ) قدمه وعلّق عليه وحققه : د. أحمد الحوفي و د. بدوي طبانة ، الجزء الثاني والثالث والرابع ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، الفجالة – القاهرة . (د.ت) .

- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، د. أحمد مطلوب ، الجزءان الثاني والثالث ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ،١٤٠٧هـ – ١٩٨٧م .

- المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم بحاشية المصحف الشريف ، وضعه محمد فؤاد عبد الباقي ، دار الحديث – القاهرة ، ١٤٢٢هـ – ٢٠٠١م .

- المعجم الوسيط ، قام بإخراجه : إبراهيم مصطفى ، أحمد حسن الزيات ، حامد عبد القادر ، محمد علي النجّار ، المكتبة الأسلامية للطباعة والنشر والتوزيع ، استانبول – تركيا . (د.ت) .

- مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم) ، تأليف : حسن ناظم ، المركز الثقافي العربي – بيروت ، ط١ ، ١٩٩٤م .

- مفتاح العلوم ، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي (ت٦٢٦هـ) مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر ، ط١ ، ١٣٥٦هـ – ١٩٣٧م .

- مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع ، توفيق الزيدي ، سراس للنشر – تونس ، ١٩٨٥م .

- مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة ، د. فاطمة سعيد أحمد حمدان ، مطابع جامعة أم القرى فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية اثناء النشر ، ١٤٢١هـ – ٢٠٠٠م .

- مقدمة في الشعر ، جاكوب كرج ، ترجمة : رياض عبد الواحد ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٤م .

- مقدمة في القصيدة العربية في الشعر الاندلسي- دراسة موضوعية فنية - ، د. هدى شوكت بهنام ، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٠م .

- (كتاب) المنزلات ، الجزء الأول (منزلة الحداثة) ، طراد الكبيسي ، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ، ١٩٩٢م .

- منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، أبو الحسن حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ) تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس ، ١٩٦٦م.

- الموازنة بين شعر (أبي تمام حبيب بن أوس الطائي (ت٢٣١هـ) وأبي عبادة الوليد بن عبيد البحتري الطائي (ت٢٨٤هـ))، تصنيف الامام النقادة : أبي القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الآمدي البصري (ت٣٧٠هـ) ، حقق اصوله وعلق على حواشيه ، محمد محيي الدين عبد الحميد ، (د.ت) .

- النص الأدبي تحليله وبناؤه - مدخل إجرائي - ، د. إبراهيم خليل ، عمان ، ط١ ،١٩٩٥م .

- نظرية البنائية في النقد الأدبي ، د. صلاح فضل ، دار الشؤون الثقافية العامّة ، بغداد ، ط٣ ، ١٩٨٧م .

- نقد الشعر ، لأبي الفرج قُدامة بن جعفر (ت٣٢٧هـ) ، تحقيق وتعليق : د. محمد عبد المنعم الخفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت - لبنان (د.ت) .

- النكت في إعجاز القرآن ، أبو الحسن علي بن عيسى الرماني (ت٣٨٦هـ) (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن) تحقيق : محمد خلف الله أحمد ، ومحمد زغلول سلام ، دار المعارف بمصر (د.ت) .

- نهاية الإيجاز في دراية الأعجاز ، فخر الدين الرازي (ت٦٠٦هـ) ، د. إبراهيم السامرائي ، د. محمد بركات حمدي ، دار الفكر للنشر والتوزيع – عمان ، ١٩٨٥م .

- نهج البلاغة ، وهو مجموع ما اختاره الشريف الرضي من كلام سيدنا أمير المؤمنين علي بن أبي طالب (عليه السلام) ، شرح الأستاذ الإمام الشيخ : محمد عبده مفتي الديار المصرية سابقاً ، دار المعرفة للطباعة والنشر ، بيروت – لبنان ، (د.ت)

- الوساطة بين المتنبي وخصومه ، للقاضي علي عبد العزيز الجرجاني (ت٣٩٢هـ) ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي ،المكتبة العصرية – بيروت ، (د.ت) .

- الوعي والفن ، تأليف : غيورغي غاتشف ، ترجمة : د. نوفل نيّوف ، مراجعة : د. سعد مصلوح ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت ، ١٤١٠هـ – ١٩٩٠م .

- وفيات الأعيان وأنباء ابناء الزمان ، لأبي العباس شمس الدين أحمد بن محمّد بن أبي بكر بن خلكان (ت٦٨١هـ) ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، مكتبة النهضة المصرية ، ط١ ، ١٩٤٨م .

ثانياً : **الرسائل و الأطاريح** :

- الصورة التخييليّة في التراث البلاغي والنقدي ، (أطروحة دكتوراه) ، نهلة بنيان محمد النداوي ، مقدمة إلى مجلس كلية الآداب – جامعة بغداد ، ١٤١٩هـ – ١٩٩٨م .

- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث في ضوء تأثير النقد الإنكليزي (مفهومها ومناهج دراستها) ، (أطروحة دكتوراه) ، حيدر محمود غيلان ، مقدمة إلى مجلس كلية الآداب – جامعة بغداد ، ١٤٢٤هـ – ٢٠٠٣م .

- الصورة الفنية في الشعر الصوفي في القرن السابع الهجري (أطروحة دكتوراه) ، نسرين ستار جبار الساعدي ، مقدمة إلى مجلس كلية الآداب – جامعة بغداد ، ١٤٢٩هـ – ٢٠٠٨م .

- الصورة في شعر الروّاد (أطروحة دكتوراه) ، علياء سعدي عبد الرسول الجبوري ، مقدمة إلى مجلس كلية التربية – الجامعة المستنصرية ، ١٤٢٦هـ – ٢٠٠٥م .

- الصورة المجازية في شعر المتنبي (أطروحة دكتوراه) ، جليل رشيد فالح ، مقدمة إلى مجلس كلية الآداب – جامعة بغداد ، ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م .

- الكناية في القرآن الكريم (أطروحة دكتوراه) ، أحمد فتحي رمضان ، مقدمة إلى مجلس كلية الآداب – جامعة الموصل ، ١٤١٥هـ – ١٩٩٥م .

- لغة الشعر عند أبي فراس الحمداني (رسالة ماجستير) ، خالد جفال لفته ، مقدمة إلى مجلس كلية الآداب – جامعة البصرة ، ٢٠٠١م .

ثالثاً : **البحوث** :

- (الشعرية) ، د. أحمد مطلوب ، مجلة المجمع العلمي ، ج٣ ، مج٤٠ ، بغداد ، ١٩٨٩م .

- (في الاستعارة) ، ا.آريتشاردز ، ترجمة : ناصر حلاوي ، مجلة كلية الآداب – جامعة البصرة ، ع٩ ، السنة السابعة ، ١٩٧٤م .

- (في تأصيل مصطلح الاستعارة (مداخل تنظيرية)) ، د. إياد عبد الودود عثمان الحمداني ، مجلة المجمع العلمي العراقي ، ج٣ ، مج٥٤ ، بغداد ، ١٤٢٨هـ - ٢٠٠٧م .

- (المجاز تباين المفهوم وتعدد الرؤى) ، د. إياد عبد الودود عثمان الحمداني ، مجلة كلية الآداب ، ع٢٧ ، جامعة البصرة ، ١٩٩٨م .

- مفهوم (الصورة) في الموروث العربي القديم ، د. ناصر حلاوي ، مجلة الأقلام ، ع٧ - تموز - ١٩٩٠م .

Conclusion

The Study of the place considers one of the modern Studies which stated first on novel , story and play .

The study of place get main role in creation statement and it was late because the view was not suitable with critical taste but the book of Bashlar (graces of place) .

Which draw someone's attention to its vsing in prosaic work , the researcher found the necessity to make the study of place get along with Fertility of poetry and the reverses poetry is suitable one to this study to its places .

I took the advice of my teacher Dr. Khalil Ibraheem AL Qassi to study the place in another conception we could change the title of this research in to The picture of the plan .

Expresses on relation in imagination the poetry researches in text of this study and the place in reverse poetry would not be useful to be as mere hostrical or geoghraphic policy .

After researching and getting advice we decided to divide this study in to introducation which deals with the concept of picture of place followed with three chapters .

First chapter deals with subjective place in reverse poetry and divided the chapter into sections first the tamed place , second hostile place .

The second chapter I study in to imagintic place which divided into three sections , first the mythical and second the wishing place which deals with reality place and unreality , third is remembering place .

The third chapter contained on three sections First it studied the activety of the place and its impact in forming the poem though in troducation , the best escaping conclusion .

At second , I studied the hypthesis of related the picture of the place with purpose .

As experimental work looking after imagination , because that , I considered it as (hypothesis) we showed the pictuve of the place in praise , spelling , and elegizing for the third section deals with activity of the picture in forming places and that consistes of similarity , borrowing and employment of metonymy and symbol , the research ended with aconclusion which included results , and scientific notes was the summery for this effort lastly Iam not try now to hid my fear because It was hard to begin with this research , but Dr. Eyad A. Outhman AL Hamadani , God saves him , who

helps me too much and gives me advices and vseful ideas I would like to thank him for that , I want to say this experimental study was the first one I hapthere will be Futher more studies I wish I do the best and God is perfeet but man's work should be contains mistake and that is God will .

Researcher .

Ministry of Higher Education and
Scientific Research
Diyala University – College of Education

The Types of metaphoric Picturing in the Poetry of Ibn Daraj AL Koustalys poetry studying And Analysis

A Thesis by :
To. Council of AL Assmei Education college and Its Part of Requirements to Fulfil the Degree of Master in Arabic Language - Literature .

By
Adnan Kanan Mahdi

Supervised By
Dr. Eyad. Abdul. AL Wadoud AL Hamadani

2009AD **1430AH**